D 35

Fries, J.

Römische hochzeitslieder.

I Thesl.

D
35
FRIES

II 35

RÖMISCHE HOCHZEITSLIEDER.

I. Teil.

Programm

des

K. Humanistischen Gymnasiums Kaiserslautern

für

das Schuljahr 1897/98

von

J. Fries,
K. Gymnasiallehrer.

Kaiserslautern.
1898.

Digitized by Google

ANDOVER-HARVARD
THEOLOGICAL LIBRARY
CAMBRIDGE, MASS.
H 4(134

Inhalt.

	Seite
Die ältesten Spuren ehelicher Verbindung bei den Römern . .	1— 4
Älteste Hochzeitspoesie	5—11
Über Begriff und Verhältnis von *ἐπιθαλάμιος* und *ὑμέναιος* . .	11—22
Die ersten Kunstprodukte auf dem Gebiete der Hochzeitspoesie bei den Römern	22—45
Über die nachkatullischen Hochzeitslieder, welche nach Inhalt und Aufbau mit c. 61 verwandt sind	46—50
Schlussbemerkung	50—52

I.

Die ältesten Spuren ehelicher Verbindung bei den Römern.

Zwischen den Anfängen der Geschichte und der Zeit, in welcher die Wurzeln alter Formen und Gebräuche zu suchen sind, liegt eine weite Wüste, die das Volk auf Pfaden durchwandert hat, deren Spuren gleichsam im Wüstensande verwehten, so dass den Epigonen die Kenntnis derselben allmählich vollständig entschwand. Nur dunkle Reminiszenzen haben sich die langen Jahrhunderte hindurch wach erhalten, auf die gestützt der späte Forscher mühevoll und unsicher schreitend die längst gewandelten Bahnen wieder aufzudecken sucht. Oftmals wird es licht vor den Augen des Grübelnden, und er glaubt das Ziel seines Strebens erreicht zu haben. Allein es ist eine Fata Morgana[1]), die ihn täuscht, ein Scheingebilde überreizter Phantasie, das in nichts zerrinnt, sobald der Hauch nüchternen Denkens die Stirne kühlt.

Einem Pfadfinder in solchen Gegenden ist insbesondere derjenige zu vergleichen, welcher es unternimmt, die ehelichen Beziehungen bei den Römern in der Urzeit klarzulegen.

Ein Zeugnis, koloriert mit den Farben der stets umformenden Phantasie eines in erster Entwicklung begriffenen Volkes ist uns erhalten geblieben, die Sage vom Raube der Sabinerinnen.

Gläubig haben die alten Schriftsteller diese Erzählung aufgenommen und kritiklos wiedergegeben, da ihnen eben jeder ge-

1) Vgl. Niebuhr, Röm. Gesch. I, 148.

schichtliche Zusammenhang mit der Urzeit verloren[2]) gegangen war. Augustinus[3]) ist so sehr von der historischen Erwiesenheit des Sabinerinnenraubes durchdrungen, dass er gerade ihn zur Polemik gegen das gepriesene alte Römertum benützt.

Die spätere Kritik erkannte zwar die sagenhafte Einkleidung, verstand es aber auch nicht, den wahren Kern aus der mythischen Hülle herauszuschälen.

Ist nun Rom wirklich aus einem Asyle[4]) für Verbrecher hervorgegangen, und haben dessen erste Ansiedler in der That durch Trug und rohe Gewalt aus einem Nachbarstaate ihre Frauen geholt?

Gegen eine derartige Annahme muss schon der Umstand Bedenken erwecken, dass bei sämtlichen indogermanischen Stämmen sagenhafte Erzählungen von geraubten Frauen[5]) überliefert werden, so dass man geneigt wäre, für alle diese eine gemeinsame aus früherer Stammeseinheit datierende Herkunft anzunehmen.

In historischer Zeit treffen wir bei Römern wie den ihnen stammverwandten Völkern den Brautraub nur mehr formell an. Es fragt sich nun, ob dieses Symbol mit jenem angeblichen Raube der Sabinerinnen in irgend einem Zusammenhange steht.

Die Geschichte und indogermanische Sprachforschung kann uns in diesem Punkte keinen befriedigenden Aufschluss geben, da ja die Resultate beider Disziplinen nur bis zu einer von der Urzeit weitentfernten Epoche zurückreichen. Wir würden deshalb vor einem ewigen Rätsel stehen, wenn nicht die neueste Forschung durch Beobachtung der Gebräuche und Gewohnheiten

---

2) Rossbach, Untersuchungen über die römische Ehe, Stuttg. 1853 pag. 257: „Die Alten wissen nichts mehr von dem Ursprunge der Hochzeitsgebräuche, sie haben keine Tradition über ihn erhalten; was sie daher vorbringen, ist nur ihr eigener wissenschaftlicher Versuch, das Werk ihres Studiums und ihrer Reflexion.“ — 3) de civitate dei l. II c. 17 ed. B. Dombart, Lpz. 1877. — 4) Ihne Wilh., Römische Gesch. Lpz. 1868 Bd. I pg. 15: „Von ziemlich entscheidendem Gewichte ist der Umstand, dass den Römern bis in die Kaiserzeit die griechische Sitte des Asylschutzes völlig fremd war, sowie auch das Wort „Asyl“ selbst, welches sie von den Griechen borgen mussten.“ — 5) Ich erinnere nur an den Raub der Leukippiden, der Thetis, der Helena, die Sagen vom Hymenäus als Jungfrauenbefreier u. a.

von Völkern auf primitiver Kulturstufe Stoff zum Vergleiche geliefert hätte. Unter anderen hat Mc Lennan[6]) aus den Berichten zuverlässiger Reiseschriftsteller eklatante Beispiele zusammengestellt, welche das Vorkommen des faktischen Brautraubes bei Völkern, die der Unkultur nahe stehen, des symbolischen bei einigermassen fortgeschrittenen, des nur mehr dunkel erkennbaren bei höher stehenden bestätigen[7]).

Da nun bei den Römern sowohl die Sage[8]), als auch in geschichtlicher Zeit das Symbol[9]) und verschiedene Hochzeitsformen[10]) auf ursprünglichen faktischen Raub hinweisen, so liegt es gewiss nahe, diesen als in der Urzeit auch wirklich bestehend anzunehmen.

Die Römer waren, wie die Gründungssage dunkel andeutet, ein eingewandertes, exogamisches Volk, wie sie heutzutage in unzivilisierten Ländern noch existieren[11]). Der Raub der Sabinerinnen ist nur der von der Sagenbildung zu einem Faktum zusammengedrängte Reflex einer ganzen Epoche rückständiger Kultur.

Aus dem ursprünglichen Raube de facto entwickelte sich mit dem Eintreten friedlicherer[12]) Beziehungen zu den Nachbar-

---

6) Studies in ancient history comprising a reprint of primitive marriage. London, Machillan and Co., 1886 pg. 31—73 und Appendix pg. 165—191. — 7) Mc Lennan l. c. pg. 20: „Suffice it, that the form which of old appeared so well defined in the peninsulas of Italy and Greece may be traced thence, on the one hand, northwards through Franco and Britain, south-westwards through Spain, and north-eastwards through Prussia, on tho other hand, northwards through ancient Thessaly and Macedonia, into tho mountainous regions on the Black Sea and the Caspian; again, that the form which is perfect among the Kalmucks shades away into faint and fainter traces throughout almost all the races of the Mongolidae; that we may assume it of frequent occurrence in Africa, as it inquestionably was among the red man of America; that it occurs among the Hindus, and may be assumed to have been common among the aboriginal inhabitants of the plains of India, of whom we have a well-preserved specimen in the Khonds of Orissa." — 8) Raub der Sabinerinnen; Sagen vom Talasius. — 9) Festus s. v. rapi: „Rapi simulatur virgo ex gremio matris . . . ., cum ad virum trahitur etc." — 10) Brautzug; Heimführen bei Nacht; Heben über die Schwelle etc. — 11) Mc Lennan l. c. pg. 50—71. — 12) Mc Lennan l. c. pg. 85: „It may easily be conceived, how among exogamous tribes, out

stämmen in einer Zeit, in der individuelles Eigentum anerkannt wurde, die coemptio, während der Raub nur mehr als Symbol bestehen blieb. Mit dem Aufkommen der Endogamie wurde allmählich auch die coëmptio zur blossen Form[13]), in welcher sie in historischer Zeit entgegentritt.

Eine gewaltige Umwälzung in den ehelichen Beziehungen vollzog sich ohne Zweifel in der Epoche, in welcher der Ackerbau zu allgemeiner Blüte sich entfaltete und den Lebensanschauungen des römischen Volkes das Gepräge gab. Jetzt[14]) kam wohl die höchste bei den Römern ausgebildete Eheform, die confarreatio, in Gebrauch. Symbolischer Raub und Kauf blieben wohl auch noch mit dieser, ich möchte sagen sakramentalen[15]) Eheschliessung verbunden, da alte Formen zwar inhaltslos werden können, aber bei dem tief konservativen Sinne des Volkes nicht so rasch zu verschwinden pflegen, sondern aus neuen Anschauungen neuen Sinn entlehnen. Der Brautraub wenigstens blieb, wie aus den Hochzeitsliedern hervorgeht, bis weit in die historische Zeit in dunkler[16]) Erinnerung, die coëmptio[17]) wurde die gebräuchlichste Form der Eheschliessung.

In diese Zeit des Aufkommens der confarreatio ist mit vieler Wahrscheinlichkeit die erste Verwendung von cärimoniellen Hochzeitsliedern während der vom alten Raube übrig gebliebenen deductio zu setzen.

---

of respect to immemorial usage, when friendly relations came to be established between tribes and familiies and theyr members intermarried by purchase instead of capture, the form of invasion and capture should becom an essential ceremony at weddings." — 13) Rossbach, Untersuchungen pg. 92: „Im Verlauf der Zeit musste der Kauf der Frau..... dem vorgeschrittenen Bewusstsein als anstössig erscheinen." — 14) Mc Lennan l. c. pg. 5: „it can easily be shown, that usus and coëmptio came first in order of age, and confarreatio later." — 15) Servius ad Georg. 1, 31: „nuptiae fiebant farre"; es war demnach das far-Opfer die Hauptsache bei der confarreatio, woraus ihr mehr religiöser Charakter gegenüber dem rein rechtlichen der coëmptio erhellt. — 16) Cat. c. 61 v. 3: „qui rapis teneram ad virum." — 17) Rossbach, Unters. p. 66: „Zur Zeit des Gajus, Papinian, Paulus und Ulpian, also im zweiten und dritten christlichen Jahrhundert, war sie noch im Gebrauche und zwar als die einzige Form, die Manus zu erwerben."

II.

Älteste Hochzeitspoesie.

Wie Festus[18]) überliefert, führten die ältesten Hochzeitslieder der Römer den Namen fescennini. Über diese Dichtungsgattung haben sich bis auf unsere Tage eine ganze Reihe von Grammatikern, Geschichtsschreibern, Kommentatoren, Literarhistorikern in mehr oder minder ausführlicher Weise verbreitet. Schwierigkeiten bereitete den Alten die Etymologie des Wortes. Festus[19]) und Servius[20]) führen es auf die etruskische Stadt Fescennium oder Fescennia zurück. Doch war diese landläufige, vielleicht durch Varro eingebürgerte Ansicht bereits dem Festus nicht ganz einleuchtend; denn er lässt auch die Eventualität gelten, dass dem Worte derselbe Stamm wie fascinum[21]) zu Grunde liegt. Der Scholiast zu Luc. Phars. 2, 368[22]) verlegt die Mutterstadt der Fescenninen ins Sabinerland. Die übrigen auf die Fescenninenpoesie bezüglichen Stellen der Alten bieten nichts Neues. Ich kann mir deshalb ihre Einzelbesprechung um so eher schenken, als Rossbach[23]) dieselben zusammengestellt hat.

Die richtige Ableitung haben, wie in den meisten etymologischen Fragen, erst die neueren Forscher gefunden. Ausgehend von der Erwägung, dass die Alten für ihre Aufstellung keinen anderen Anhaltspunkt hatten als den Gleichklang der Wörter, nahmen sie eine Wurzel „fa, fe“ in fascinus, fecundus, fertilis, fenum, pasco, filius, fui und wohl auch in festus u. a. enthalten an. Alle von diesem Stamme abgeleiteten Wörter stehen im Zusammenhange mit dem einem Ackerbauvolke besonders zum Bewusstsein gelangenden schöpferischen Principe in der Natur.

---

18) de verb. signif. s. v. Fescennini: „Fescennini versus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennia dicuntur allati, sive ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere.“ — 19) l. c. — 20) ad Aen. 7, 695: „Fescennium oppidum est, ubi nuptialia inventa sunt carmina.“ — 21) l. c. — 22) Solitos sales dixit iocos de nuptiis, qui fescennini dicuntur inventi primum ex oppido Sabinorum Fescennino, ideo addidit: „nec more Sabino.“ — 23) Rossbach, Untersuchungen über die römische Ehe. Stuttgart 1853. pg. 340—345.

Digitized by Google

Es scheinen demnach die Fescenninen mit der Ausbreitung des Ackerbaues contemporär mit der Eheform der confarreatio entstanden zu sein, die ja von dem far-[24]) Opfer ihren Namen hat. Sie waren wohl identisch mit den griechischen „ὑμέναιοι“[25]) deren Wurzel erkennbar ist aus *υἱός, ὗω, ὕλη*[26]), vielleicht auch *ἐ-οργή* u. a.[27]).

Solche Fescenninen wurden anfangs gewiss nur an Erntefesten[28]) gesungen. Da jedoch in der bäuerlichen Urzeit in der Ernte auch die Hochzeiten[29]) gefeiert[30]) wurden, so wurde der fescenninus auch zum Hochzeitsgesang *κατ' ἐξοχήν* und erhielt sich als solcher auch noch in der Zeit, in welcher die Hochzeiten beliebig abgeschlossen wurden.

---

24) Nach Plinius 18, 8, Serv. ad Georg. 1, 74 und anderen war far das älteste Getreide in Italien; mit dem in far enthaltenen Stamme hängt sowohl confarreatio als auch fescennini zusammen. — 25) Bemerkenswert ist auch die Rhythmengleichheit von *ὑμέναιοι* und fescennini. — 26) Vgl. Vibibald. Körber de Graec. hymenaeis et epithalamiis diss. inaug. Vratisl. 1877 pg. 9—11. — 27) Auch *φύω* hier einzureihen, verbietet der bisherige Stand des Studiums der indogermanischen Sprachgesetze; wäre jedoch die Wurzeleinheit von *φύ-ω* u. *ὑ-μέναιος* erwiesen, dann wäre griechische und römische Hochzeitspoesie auch der Wortableitung nach gleich. Für die Einheit der beiden Stämme *ὑ-* u. *φυ-* spricht eine Stelle des Servius ad Verg. Aen. 7, 695: „Nam posteritas in multis nominibus „F“ pro „H“ posuit.“ In neuester Zeit suchte Metzger dieselbe zu erweisen in seiner Abhandlung: „Vier Sprachwurzeln Progr. des Gymnasiums Schweinfurt 1893/94“. pg. 9 sagt er: „An die im vorigen Abschnitt angeführten Wörter reihen sich alle jene, bei welchen ein ursprüngliches „*ὑ* (h, j)“ entweder geradezu durch *β* oder *φ* ersetzt oder durch Steigerung mittelst eines Zwischenlautes zu *β* oder *φ* geworden ist;“ pg. 10 reiht er dann *φύω* (fui) unter die hieher gehörigen Wörter ein. Beweiskräftig ist jedoch weder des Servius Bemerkung noch Metzgers Abhandlung. — 28) Vgl. Rossbach, Unters. pg. 343: „Wir dürfen die Fescenninen als Ergüsse froher Laune ansehen, welche man den (Ackerbau-) Göttern als einen heiteren Tribut für ihre Gaben zollte.“ — 29) Rossbach, Unters. pg. 270: „In dieser Zeit (Ernte) herrschten die tellurischen Mächte nach ihrer wohlthätigen Seite .... in dieser Zeit schloss man die Ehen.“ — 30) Ov. fast. 6, 223: „tum mihi post sacras monstratur Junius idus utilis et nuptis, utilis esse viris.“

Lange Zeit mögen die Fescenninen ihren ursprünglichen religiösen[31]) Charakter beibehalten haben. Mit dem Erwachen höheren Selbstbewusstseins wird jedoch die Furcht und das Bangen vor den Göttern einem gewissen Sicherheitsgefühl mehr und mehr gewichen sein und jene Freiheit des Gemütes das Volk ergriffen haben, die allein wahre Festesfreude aufkommen lässt. Diese Gemütserlösung blieb natürlich nicht ohne Einfluss auf die Fescenninen. Im Laufe der Jahre verloren dann wie die Feste, so die Festlieder ihren rein religiösen Charakter. Die Urwüchsigkeit, Derbheit und Angriffslust der von Furcht befreiten, aber nicht zur vollen Selbstbeherrschung gelangten Halbkultur lieh den Fescenninen ihre Stacheln: rückhaltslose Ausgelassenheit, beissende Satire, pikante Scherze, mitunter Wühlen im Schmutze, das machte den Inhalt der Fescenninen jener Epoche aus. In historischer Zeit tragen die Fescenninen, die nunmehr bei allen möglichen Anlässen gesungen werden, sämtlich den Stempel höchster Verweltlichung und teilweiser Immoralität[32]).

Eine Geschichte der Fescenninenpoesie enthalten die Verse des Horaz ep. II, 1, 145 ff.:

„Fescennina per hunc inventa licentia morem
Versibus alternis opprobria rustica fudit
Libertasque recurrentes accepta per annos
Lusit amabiliter, donec iam saevus apertam

---

31) Rossbach, Unters. pg. 344: „Die Fescenninen sind ursprünglich phallische Lieder zu Ehren der Ackerbaugötter wie die Ityphallika der Griechen.“ Hiemit stimmt die Ableitung überein: fascinus = der Phallos und fescennina carmina = Phalluslieder. — 32) Ov. fast. 3, 675:

„Nunc mihi, cur cantent, superest, obscoena puellae
dicere. nam coeunt certaque probra canunt.“

Ov. fast. 3, 695:

„Inde ioci veteres, obscoenaque dicta canuntur.“

Ov. fast. 3, 535 ff.:

„Illic et cantant, quicquid didicere theatris,
et iactant faciles ad sua verba manus
et ducunt posito duras cratere choreas.
cultaque diffusis saltat amica comis.
cum redeunt, titubant et sunt spectacula volgi
et fortunatos obvia turba vocat.“

In rabiem coepit verti iocus et per honestas
Ire domos impune minax etc.“

Über das Wesen der Fescenninenpoesie gibt auch Livius l. 7, II, 7 Auskunft. Dort heisst es nämlich: „Non sicut ante Fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem alternis iaciebant.“

Auf diese Zeugnisse darf kein allzu grosses Gewicht gelegt werden, da die kritiklose Behandlung archäologischer Fragen durch die Alten nur zu bekannt ist. Ein zwingender Beweis für die frühzeitige Ausartung der Fescenninen ist jedoch das Faktum, dass durch ein eigenes Gesetz [33]) den fortwährenden Angriffen von dieser Seite Schranken gesetzt werden mussten. Bezüglich der Hochzeitsfescenninen darf aber wohl angenommen werden, dass sie nicht so sehr von ungezügelter Rücksichtslosigkeit und Verletzung des Wohlanstandes durchseucht waren, da wohlgesinnte Freunde und Freundinnen sie sangen [34]). Doch lässt sich beim gänzlichen Mangel wirklicher Überlieferung nach dieser Richtung kein sicheres Urteil fällen. Vielleicht sind jene Catullischen [35]) Fescenninen geeignet, ein wenn auch nur dunkles Bild des alten Hochzeitsliedes darzubieten: In diesen Versen spielen Gleichalterige auf das Vorleben des Bräutigams an. Der Inhalt ist zwar etwas schlüpfrig und pikant, aber keineswegs obscön oder aggressiv.

In den nachkatullischen Liedern finden sich noch folgende Stellen, die Aufschluss über das innere Wesen der Fescenninenpoesie zu geben vermögen:

Stat. silv. I, 2, 26 ff. [36]).
Paul. Nol. epith. Juliani et Jae. v. 31 ff. [37]).
Aus. cent. nupt. parecbasis pag. 211 [38]).
Claud. de nupt. Hon. et Mar. v. 199 ff. [39]).
Claud. epith. Pall. et Cel. v. 21 ff. [40]).
Senec. Medea v. 107 ff. [41]).

---

33) Vgl. Dirksen, Zwölftafelfragmente pg. 507 ff. — 34) Vgl. Luc. Phars. 2, 368: „Nec more Sabino excepit tristis convicia festa maritus.“ — 35) ed. Riese c. 61 v. 126—165. — 36) ed. Aem. Baehrens 1876. — 37) ed. Hartel corp. script. eccl. lat. vol. XXX pars II. 1894. — 38) Schenkl Peiper Lpz. 1886. — 39) ed. König pg. 284. — 40) ed. Jeep. Lpz. 1876. — 41) ed. Leo. Berl. 1879.

Mart. Cap. l. 9 pag. 701 und 710 [42]).
Drac. epith. in fratribus dictum v. 69 ff. [43]).
Laurentii et Mariae epithal. [44]).

Aus all diesen Stellen geht hervor, dass die Hochzeitsfescenninen unter grossem Lärme und vielem Getöse abgesungen wurden. Nichts aber berechtigt zu der Annahme, dass ihr Inhalt verletzenden Übermut oder unbändige, rohe Angriffe enthalten habe; nur etwas jugendlicher Mutwille und ein zwangloses Sichgehenlassen ist nachweisbar. Der einzige Ausonius gefällt sich in seinem cento nuptialis in breiter, obscöner Darstellung ehelicher Vorgänge. Doch kann dieses Machwerk einer verdorbenen Phantasie kaum in Betracht kommen.

Die Zeit, in welcher die Römer davon abkamen, bei Heimführung der Braut Fescenninenscherze zu machen, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen [45]). In Rom selbst sind sie gewiss schon frühzeitig zugleich mit dem Hochzeitszuge ausser Gebrauch gekommen. Die Grossstadtkultur bereitet allen derartigen patriarchalischen, aus der Volksursprünglichkeit herausgewachsenen Sitten ein sicheres Grab. Doch muss angenommen werden, dass in einzelnen Fällen, insbesondere bei Vermählungsfeiern hocharistokratischer Kreise entweder aus dem Bestreben nach etwas Apartem, Ungewöhnlichem oder zur Dokumentierung eines conservativen, den Vätersitten treuen Sinnes inmitten eines ultrafortschrittlichen Geschlechtes auf die alten Cärimonien und Gebräuche zurückgegriffen wurde. Wenigstens bestätigen eine solche Annahme nicht nur die letzten Produkte auf dem Gebiete der Hochzeitspoesie am Ausgange des Altertums, sondern auch die einschlagenden Erörterungen der Kirchenväter wie eines Augustinus [46]).

Von modernen Schriftstellern handelten über die Fescenninenpoesie insbesondere Siebdrat [47]), Pleitner [48]), Ross-

---

42) ed. Friedr. Kopp. Frankf. 1836. — 43) ed. Friedr. de Duhn. Lpz. 1873. — 44) Bährens poët. lat. min. — 45) Festus deutet durch das Imperf. canebantur an, dass zu seiner Zeit der Fescenninengesang verstummt war. — 46) de civitate dei. — 47) epith. Helenae. Lips. 1796. — 48) Des Quintus Valerius Catullus Hochzeitsgesänge. Dillingen 1858. Progr. des Gymn. pg. 40.

bach [49]), Bernhardy [50]), Teuffel [51]), Zell [52]), Schanz [53]), die verschiedenen Catull- und Claudianinterpreten und andere. Indes begnüge ich mich mit der Erwähnung der Thatsache, dass die genannten Gelehrten auf diesem Gebiete thätig waren. Bei dem Mangel an Belegstücken konnten auch sie nichts entdecken, das mehr Licht in das Wesen und die Art der alten Fescenninenpoesie brächte.

Noch muss ich mich über den Talasius, der ebenfalls in das Gebiet der alten Hochzeitspoesie gehört, in wenigen Worten aussprechen. Ausführlich haben in neuerer Zeit darüber Siebdrat [54]), Pleitner [55]), Rossbach [56]), Richard Schmitt [57]) Untersuchungen angestellt. Von diesen hält Rossbach [58]) den Talasius für identisch mit dem alten Hochzeitsgotte Consus, Richard Schmitt [59]) dagegen vermutet in ihm einen alten Beinamen des Gottes Mars [60]). Von alten Schriftstellern bringen die einen wie Livius [61]) Talasius mit dem Raube der Sabinerinnen in Zusammenhang, andere wie Varro [62]) leiten das Wort von *τάλαρος*, wieder andere anders woher [63]). Sämtliche Dichterstellen, in denen Talasius erwähnt wird, sind zusammengestellt bei Richard Schmitt [64]). Von den erhaltenen Hochzeitsliedern ist nur bei Catull c. 61, 134 die Rede von Talasius. Hier figuriert er als Gott ähnlich dem Hymenäus der Griechen.

Wenn ich mich zu einer bestimmten Ansicht betreffs des Talasius bekennen soll, möchte ich am liebsten die Ableitung

---

49) Untersuchungen pg. 340—345. — 50) Grundriss der röm. Literaturgeschichte. 4. Aufl. 1882. pg. 4. — 51) Geschichte der röm. Literatur. 5. Aufl. 1890. pg. 4. — 52) Ferienschriften 2, 121. — 53) Geschichte der röm. Literatur. 1890. Bd. I. pg. 13 ff. — 54) l. c. — 55) l. c. pg. 36 ff. — 56) l. c. pg. 345 ff. — 57) Richardus Schmitt de Hymenaeo et Talasio dis veterum nuptialibus diss. inaug. Kiliae 1886. pg. 81 ff. — 58) l. c. pg. 347. — 59) l. c. pg. 91. — 60) Richard Schmitt l. c. pg. 89 ff. führt ausserdem noch die Ansichten und Erklärungsversuche von Hartung, Huschke, Preller, Mercklin, Marquardt an. — 61) 1, 9. — 62) Festus s. v. Talasionem: „Talasionem in nuptiis Varro ait signum esse lanificii, *τάλαρον* id est quasillum, inde enim solitum appellari Talasionem.“ — 63) Vgl. Rossbach, Unters. pg. 176. — 64) l. c. pg. 88:
Catull 61, 128;
Catalepta Vergiliana IV, 8 und V, 14;
Martialis I, 35, 6; III, 93, 24; XII, 42, 3; XII, 95, 4.

vom Stamme ταλ- oder auch θαλ- gutheissen. Meiner Ansicht nach war Talasius ursprünglich nichts anderes als ein Anruf, ein Intercalar [65]), in Hochzeitsfescenninen. In Wahrheit hat es wohl nie einen Gott dieses Namens in der römischen Volksmythologie gegeben. Spätere Dichter, insbesondere Katull, haben frei schaffend aus dem Begriffe eine Person gemacht und diese zur Gottheit erhoben, wie dies auch bei dem Hymenäus der Griechen der Fall war. Die Erklärungen der Grammatiker sind wahrscheinlich aus diesen Dichtererzeugnissen herausgewachsen und besitzen deshalb wenig Beweiskraft.

Um nochmals alles kurz zusammenzufassen, so waren von den frühesten Zeiten an Fescenninen die Hochzeitslieder; Talasius aber war in diesen ein versus intercalaris wie das griechische ὑμὴν ὦ ὑμέναιε. In späterer Zeit wurde von römischen Dichtern, vielleicht erst von Katull, ähnlich wie von Sappho der Hymenäus, auch der Gott Talasius neu geschaffen, ohne in den Kanon der Volksmythologie aufgenommen zu werden oder überhaupt nur dem Volke als Gott zum Bewusstsein zu kommen. Über die grammatikalische Verschiedenheit der Wortbildungen [66]) mich zu äussern, unterlasse ich aus dem Grunde, weil dies zu meinen Untersuchungen in keiner Beziehung steht. Vielleicht ist dieselbe auf blosse dichterische Licenz zurückzuführen.

III.

Über Begriff und Verhältnis von ἐπιθαλάμιος und ὑμέναιος.

Wenn ich nunmehr vom Gebiete der Volkspoesie zu den Kunstprodukten übergehe, die uns erhalten blieben, wird meine erste Aufgabe sein, über die verschiedenen Benennungen ins Reine zu kommen, die derartige Erzeugnisse in den Handschriften, bei den Grammatikern und Scholiasten führen. In sehr eingehender Weise hat sich bereits Körber [67]) in einer Abhandlung

65) Plut. Qu. R. 31: „διὰ τί ὁ πολυθρύλητος ᾄδεται Ταλάσιος ἐν τοῖς γάμοις.“ Vgl. auch Rossbach, Unters. pg. 345, 46: „Wir erkennen hierin einen volkstümlichen Refrain des Fescenninengesangs, der ganz dieselbe Bedeutung hatte, wie im Griechischen „ὑμὴν ὦ ὑμέναιε“. — 66) Es finden sich 4 Formen: Talasius, Talassius, Talassio und Talassus. — 67) l. c. pg. 8 ff.

über griechische Hochzeitspoesie darüber geäussert. Da jedoch unsere Meinungen in principiellem Gegensatze stehen, so kann ich mich nicht damit begnügen, einfach auf ihn hinzuweisen.

Von den vielen überlieferten Bezeichnungen lässt Körber meiner Ansicht nach mit allem Rechte nur ἐπιθαλάμιος und ὑμέναιος als ursprüngliche gelten. Volle Zustimmung verdient wohl auch seine Annahme, dass von diesen beiden Benennungen ὑμέναιος als Substantivum und ἐπιθαλάμιος als Adjektivum zu fassen sei. Jedoch dürfte er bezüglich des inneren Verhältnisses der beiden Namen zu einander im Irrtume sein. Körber behauptet nämlich, ὑμέναιος [68]) sei die Bezeichnung für Hochzeitspoesie κατ' ἐξοχήν und für jede einzelne Gattung, ἐπιθαλάμιος hingegen sei nur ein ganz spezieller Teil des Hymenäus, ohne Ellipse sei „ὑμέναιος ἐπιθαλάμιος" zu schreiben.

Diese Ansicht kann Körber durch die angeführten Citate keineswegs stützen. Vielmehr sind gerade seine Beweisstellen mit anderen zusammen geeignet, der Annahme Berechtigung zu verschaffen, dass ὑμέναιος und ἐπιθαλάμιος von allem Anfange an getrennte Begriffe waren: ὑμέναιος war das aus der alten Volkspoesie herausgewachsene Hochzeitslied, dessen Inhalt die Cärimonien während des Verlaufs der Brautheimführung zu Grunde lagen, ἐπιθαλάμιος hingegen war nie etwas anderes als ein von den Kunstdichtern erst geschaffenes, aber kaum jemals wirklich allgemein verwendetes Abschiedslied vor dem Thalamos, ohne allen cärimoniellen Charakter. Als Substantiv ist ᾠδή oder ein ähnliches zu ergänzen.

Sein Urteil fasst Körber in die Worte zusammen:

„Satis confunduntur ὑμέναιος et ἐπιθαλάμιος non solum ab interpretibus atque grammaticis, sed etiam a poëtis ipsis, carminum nuptialium auctoribus."

Zuerst mögen die Dichterzitate auf ihre Beweiskraft untersucht werden.

Hom. Il. 18, 493 ff. heisst es:

„Νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ· πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει."

Aus diesen [69]) Versen schliesst Körber mit Recht, dass be-

68) l. c. pg. 13. — 69) l. c. pg. 6 und pg. 18.

reits im homerischen Zeitalter das während des Brautzuges gesungene Lied ὑμέναιος genannt wurde.

Weiter erwähnt er, dass bei Euripides[70]) Lieder, die sonst mit dem Namen ὑμέναιοι bezeichnet seien, μέλεα γαμήλια genannt würden. Hieraus sucht er zu folgern, dass ὑμέναιος die gemeinsame Bezeichnung für jegliche Art Hochzeitslieder gewesen sei, ob sie nun während der pompa nuptialis oder vor dem Thalamos oder während des Mahles gesungen wurden.

Betrachten wir einmal jene Verse näher!

Cassandra selbst singt diese γάμήλια μέλεα, kurz nachdem Thalthybius angekommen ist, um sie als nova nupta dem Könige zuzuführen. Sie befindet sich aber in einem Zustande der Raserei, was ja die Mutter[71]) und der Frauenchor[72]) aussprechen. In dieser Sinnesverwirrung singt sie ein bräutliches Lied[73]) heiteren, ja ausgelassenen Inhaltes, wie es sonst die heimführenden Jünglinge und Jungfrauen vor dem Brauthause zu singen pflegten. Ein solches Lied ziemte sich überhaupt nicht für eine Braut, am allerwenigsten aber einer solchen, die dem Feinde als Gattin folgen muss. Die Mutter empfindet dies und wendet sich deshalb an den Chor mit der Aufforderung, ein dem Ernste der Situation angemessenes Lied trüben Tones anzustimmen. Nach diesem Liede würde die deductio folgen, worauf auch hinweist, dass Cassandra Fackeln mitbrachte, welche die Mutter wieder ins Haus zurücktragen lässt. Wenn die Mutter von γαμήλια μέλεα spricht, so will sie doch sicherlich nur das Moment der Freude betonen, die bräutlichen Liedern eigen ist, im Gegensatze zu den δάκρυα, die bei der Vermählung ihrer Tochter angebracht wären. Wie man aber dem ganzen Zusammenhange nach aus diesen Worten der Mutter einen Schluss auf den Umfang der Bedeutung des Wortes ὑμέναιος ziehen kann, ist mir unverständlich.

Ganz überzeugend aber scheint durch das Theokritoische[74]): „ἴαχε δὲ δῶμ' ὑμεναίῳ" die Thatsache des wechselweisen Gebrau-

---

70) Troad. 354 ed. Kirchhoff, Berl. 1855. — 71) v. 350 ff.:

παράδος ἐμοὶ φῶς· οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς
μαινὰς θοάζουσ' . . . . . etc.

72) v. 344: βασίλεια, βαχχεύουσαν οὐ λήψῃ κόρην; — 73) v. 307—342. — 74) Theocr. eidyll. 18, v. 8 ed. Ziegler. Tüb. 1867.

ches von ἐπιθαλάμιος und ὑμέναιος für ein und dasselbe Lied erwiesen zu sein. Das Idyllion selbst trägt die glaubwürdig verbürgte Überschrift: ἐπιθαλάμιος, der Dichter aber gebraucht dafür den Namen ὑμέναιος; also ist ὑμέναιος dasselbe wie ἐπιθαλάμιος.

So einleuchtend eine solche Schlussfolgerung für den nicht näher Eingeweihten erscheinen möchte, so wenig stichhaltig ist sie für den mit der Genesis des Gedichtes vertrauten Leser. Eine Analysierung dürfte diese meine Behauptung bestätigen. Nach dem Zeugnisse des Scholiasten [75]) entnahm Theokrit für sein Idyllion einiges aus einem Gedichte des Stesichorus auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Jenes Stesichoreische Gedicht aber zerfiel in mehrere Teile, die sämtlichen Hochzeitscärimonien von der deductio bis zum Betreten des Thalamos angepasst waren. Ich schliesse dies aus der Anmerkung des Scholiasten: εἴληπται τινα ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου (mit Ergänzung von μέλους) [76]). Dieses erste Lied war ein deductio-Gesang; es folgte ein zweiter für den Thalamos bestimmter [77]). Theokrit nun schrieb einen ἐπιθαλάμιος, dem er einiges aus dem ersten Liede des Stesichorus, d. h. aus dem Hymenäus einflocht. Zur Orientierung schickte er in epischer Form die Verse 1—8 voraus, an die sich von 9—58 der eigentliche ἐπιθαλάμιος in dramatischer Form anschloss.

In den einleitenden Versen werden wir darüber aufgeklärt, dass der Brautzug eben am Hause des Bräutigams angelangt ist. Die der Braut folgenden Jungfrauen haben vor dem Thalamos Aufstellung genommen, um den Neuvermählten nach Eintritt in denselben den in 9—58 folgenden ἐπιθαλάμιος zu singen. Das Haus aber hallte noch wieder von dem eben verklungenen gewaltigen Hymenäus.

Für mich wenigstens besteht kein Zweifel, dass mit ὑμεναίῳ der vorausgegangene Deduktiogesang gemeint ist und nicht der

75) Schol. ad Theocr. c. 18: „Τοῦτο τὸ εἰδύλλιον ἐπιγράφεται „Ἑλένης ἐπιθαλάμιος" καὶ ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου Ἑλένης." — 76) Anderer Ansicht sind: Kleine frgm. Stes. pg. 99; Fritsche ed. Theocr. eid. 18. Dagegen scheint Schneidewin, delect. poët. pg. 332 ähnlich zu denken wie ich. — 77) Mit dieser Auffassung liesse sich wohl auch die durch Plat. Phädr. 243 erhaltene Überlieferung von der Dichtung einer Palinodie auf Helena in Einklang bringen.

folgende ἐπιθαλάμιος. Die Bezeichnung „lache" passt wohl für lärmende Hochzeitsscherze, keineswegs jedoch für einen zarten Jungfrauenchor. Nur bei solcher Auffassung haben die Verse 1—8 Berechtigung; auch findet dann das vielumstrittene ἄρα eine ganz natürliche Erklärung. Wie hätte der Dichter die orientierende Einleitung anders beginnen sollen als mit den Worten: „So hatten denn (ἄρα) die Jungfrauen sich im Chore aufgestellt etc. ." [78]).

Andere den Dichtern selbst entnommene Stellen führt Körber nicht an.

Zum Beweise, dass auch die Lieder während des Hochzeitsschmauses mit dem Namen ὑμέναιοι belegt worden seien, beruft er sich auf eine Stelle aus Plutarchs Symposion [79]). Dort heisst es: „ἡ δὲ γαμήλιος τράπεζα κατήγορον ἔχει τὸν ὑμέναιον μέγα βοῶντα καὶ τὴν δᾷδα καὶ τὸν αὐλόν. ἃ φησιν Ὅμηρος, καὶ τὰς γυναῖκας ἱσταμένας ἐπὶ ταῖς θύραις θαυμάζειν καὶ θεᾶσθαι."

Das Kapitel, aus dem vorstehende Stelle entnommen ist, handelt über die verschiedenen Anlässe, die sich bieten, ein Gastmahl zu veranstalten. Der Schluss der Erörterung gipfelt in der Behauptung, keine andere Gelegenheit, weder die Ankunft eines Gastes, noch der Abschied eines lieben Freundes gewähre gleichviel Grund zu einem Mahle wie eine Hochzeit. Diese Behauptung bekräftigt Plutarch durch die oben zitierten Worte.

Dass nun dieser ὑμέναιος μέγα βοῶν nur der Deduktiogesang sein kann, geht doch gewiss schon daraus hervor, dass Plutarchos im selben Atem von δᾷδες und αὐλοί spricht. Was haben denn Fackeln mit einem Gelage gemein? Wohl aber wurden solche unter Flötenbegleitung dem Hochzeitszuge vorangetragen.

Aber wie kommt es denn, dass ein solcher Hymenäus in einer Abhandlung über ein Gastmahl erwähnt wird?

---

78) Selbst aber zugegeben, dass mit ὑμεναίῳ der folgende ἐπιθαλάμιος gemeint sei, so ist diese scheinbare Vermengung der Begriffe wohl darauf zurückzuführen, dass Theokrit gerade diesen Vers aus Stesichorus nahm, so dass ihn schon das Versmass zwang, das zu seiner Zeit wahrscheinlich veraltete Wort ὑμέναιος beizubehalten. Gerade solche ungewöhnliche Entlehnungen mögen auch in erster Linie den Scholiasten auf die Anlehnung an Stesichorus aufmerksam gemacht haben. — 79) Plut. conv. 4, 3, 2.

Plutarch philosophiert folgendermassen: „Beim Besuche eines Gastes oder dem Weggange eines Freundes entsteht kein grosses Aufsehen. Da wird nicht viel Lärm geschlagen. Nur die Nächstbeteiligten sind von einem solchen Ereignisse berührt. Derartige Vorgänge spielen sich im engen Kreise ab und bieten keinen ausschlaggebenden Grund zu grossen Einladungen. Aber bei einer Hochzeit geht es hoch her. Eine grosse Anzahl von Freundinnen und Freunden des Brautpaares wohnt der Deduktio bei; alles ist auf den Beinen, um seine Neugier zu befriedigen. Unter grossem Gepränge wälzt sich der Zug durch die langen Gassen, Fackeln werden vorangetragen, Flöten ertönen, es gilt, Hymenäenscherze zu machen. Wie soll aber diese lustige Stimmung erreicht werden, wenn nicht vorher bei einem Gelage die Sorgen verscheucht werden?“

Liest man dann noch den zweiten Teil des Zitates, so kann über die wahre Natur dieses ὑμέναιος gar kein Zweifel mehr bestehen; denn die vor ihren Häusern stehenden neugierigen Frauen können doch wohl nur den eben vorbeiziehenden Hochzeitszug anstaunen. Der von Plutarch erwähnte ὑμέναιος kann demnach nur der Deduktiogesang sein.

Weitere Belege entnimmt Körber den Schriften verschiedener Altertumsforscher, Grammatiker und Interpreten. Es liegt schon in der Natur der Sache, dass diesen Zeugnissen keine volle Beweiskraft beigemessen werden kann, weil ja bekanntlich die archäologischen Notizen der Alten nicht bloss oberflächliche Konjekturen, sondern oft nur Kopieen und Aberkopieen von solchen sind [80]). Gleichwohl werden auch diese Zeugnisse dazu beitragen, meine Ansicht gegenüber der Körbers zu festigen.

Fürs erste sei Pollux [81]) erwähnt, der folgendes überliefert: „τὸ δὲ ᾆσμα τὸ γαμήλιον ὑμὴν καὶ ὑμέναιος.“

Hier ist mit dürren Worten gesagt, dass der Hochzeitsgesang als solcher den Namen ὑμέναιος trug. Aber Pollux war ja Antiquar und suchte nur das Wort ὑμήν bezw ὑμέναιος zu

80) Ich möchte in diesem Punkte dasselbe sagen, was Becker, Charikl. 1854 pg. 312 über die griech. Hochzeitsgebräuche schreibt: „Wie viel indessen von diesen vermutlich aus den verschiedensten Zeitaltern und Staaten von den Grammatikern zusammengetragenen Gebräuchen auf die wirklich attische Sitte Anwendung finden möchte, bleibt zweifelhaft.“ — 81) Onomasticon III, 3, 37.

erklären, und er erklärte sehr richtig: „In den ältesten Zeiten gab es keine anderen Hochzeitslieder als Hymenäen. Später war es jedoch anders“. Eben dieser letztere Umstand veranlasste den Antiquar zur Constatierung der Thatsache, dass der ausgestorbene, in weiteren Kreisen nicht einmal seiner Wortbedeutung nach mehr verstandene ὑμέναιος einmal „der Hochzeitsgesang“ war.

Ich glaube kaum, dass derjenige fehlt, welcher annimmt, vor Sappho habe es überhaupt keine ἐπιθαλάμιοι, sondern bloss ὑμέναιοι gegeben. Wenigstens werden vor dieser Dichterin keine erwähnt. Nur Suidas[82]) berichtet von ἐπιθαλάμια Homers. Doch kann niemand über den Wert dieser Mitteilung im Zweifel sein. Auch Körber nimmt an, dass die Autorschaft Homers bezüglich dieser Dichtungsgattung nicht anerkannt werden könne. Gleichwohl zieht er den mir unbegreiflichen Schluss aus Suidas Überlieferung, dass es zu Homers Zeit solche Gedichte gegeben haben müsse.

Wenn ich dann des Suidas Glaubwürdigkeit überhaupt in Zweifel ziehe, werde ich seiner Ehre nicht zu nahe treten, da er sich den Vorwurf der Unzuverlässigkeit schon von vielen hat gefallen lassen müssen.

Glücklicherweise findet sich beim Homerinterpreten Eustathios[83]) eine Stelle, welche der Überlieferung des Suidas direkt entgegen steht. Der Interpret macht nämlich zu der bereits erwähnten homerischen Stelle folgende Anmerkung: „ὑμὴν ἐστι γαμήλιος ᾠδή, πᾶς ὁ ἐν γάμοις ὕμνος.“ Mit diesen Worten will doch Eustathius seinen Lesern, die das Wort ὑμὴν nicht mehr verstanden, sondern für Hochzeitslieder nur mehr ἐπιθαλάμια kannten, das Verständnis der homerischen Kultur erleichtern. Doch scheint Eustathios seine Bemerkung einem Grammatiker aus einer Zeit entnommen zu haben, in der man neben dem ἐπιθαλάμιον auch noch den ὑμέναιος kannte, weil er das „πᾶς ὁ ὕμνος“ so sehr betont.

Die Notiz im „ἐτυμολογικὸν μέγα“: „ὑμέναιός ἐστιν ὕμνος γαμικός“ besagt nur, dass ὑμέναιος ein Lied anlässlich einer Hochzeit sei und nicht etwa ein Trauerlied. Einen Schluss auf den Umfang desselben zu ziehen, dazu gibt dieser Wortlaut nicht den geringsten Anhaltspunkt.

82) s. v. Ὅμηρος. — 83) ad Hom. Il. σ' pg. 1157.

Des Hesychius[84]) Erklärung endlich: „ὑμέναιος τὸ τοῖς γαμοῦσιν ἐπαυλούμενον“ lässt gar keinen Zweifel aufkommen, dass der Erklärer an einen Deduktiogesang denkt; denn nur während des Brautzuges wurde unter Flötenbegleitung gesungen.

Von römischen Dichtern zieht Körber das Brautchorlied in Senecas Medea[85]) zur Begründung seiner Ansicht an. Er selbst nennt es willkürlich einen ἐπιθαλάμιος, während Medea von einem hymenaeus spricht, und zieht daraus die Folgerung, dass in diesem Liede die Begriffe ἐπιθαλάμιος und ὑμέναιος vermengt seien, was doch kaum angeht.

Das Resultat der bisherigen Untersuchungen dürfte sein, dass die Körber'sche Aufstellung bezüglich des inneren Verhältnisses von ἐπιθαλάμιος und ὑμέναιος unbegründet ist. Beide Benennungen scheinen vielmehr ganz getrennte Begriffe einzuschliessen.

Die ὑμέναιοι genannten Lieder hatten alle einen scherzhaften, lärmenden, mit Mutwillen gespickten Inhalt. Einige besonders eklatante Beispiele mögen diese Behauptung stützen.

Das älteste Zeugnis ist jene bereits erwähnte homerische Stelle, wo es heisst: „πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει.“ Dieses „πολύς“ verrät doch sicherlich einen lärmenden, vielstimmig und machtvoll dahinrauschenden Ton der homerischen Hochzeitslieder. Auch zu Hesiods Zeit war die Hochzeitspoesie noch dieselbe, wie aus Scut. Herc. 273 ff.[86]) hervorgeht.

Lärm und Scherzhaftigkeit zugleich verrät jene Stelle aus Pindar Pyth. III, 30:

„οὐκ ἔμειν' ἐλθεῖν τράπεζαν νυμφίαν
οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων, ἅλικες
οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἑταῖραι
ἑσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' ἀοιδαῖς.“

Nimmt man noch jenes bereits erwähnte Theocriteische: „πέρι δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ“ dazu, so wird dadurch meine Ansicht nur erhärtet.

Plutarchs Bezeichnung „ὑμέναιον μέγα βοῶντα“ bedarf keiner weiteren Erklärung, sondern ist an und für sich genügend beweiskräftig.

---

84) s. v. ὑμέναιος. — 85) Senec. trag. ed. Leo Berl. 1879. — 86) Freilich haben wir es hier mit einer Nachahmung Homers zu thun.

Von römischen Dichtern findet sich nur bei Statius[87]) eine hier einschlägige Stelle. Dort heisst es nämlich:

„Ergo dies aderat
Parcarum conditus albo
vellere, quo Stellae Violentillae —
que professus
clamaretur hymen."

Die Autoren, denen diese Zeugnisse entnommen, sind durch einen Zeitraum von fast tausend Jahren getrennt. Und doch lauten ihre Angaben bezüglich des Wesens des ὑμέναιος so übereinstimmend, dass wir zur Annahme gezwungen werden, das Hochzeitslied habe während seines Bestehens im wesentlichen seinen Charakter wenig oder gar nicht verändert.

Es war eben der ὑμέναιος dasselbe, was bei den Römern der fescenninus. Fescenninus und ὑμέναιος in wirklicher Verwendung waren und blieben Volkslieder. Dieser Charakter erklärt es, dass beide Gattungen durch Jahrhunderte im ganzen ihre Eigenart bewahrten und wohl nur nach den jeweilig herrschenden ethischen Prinzipien eine Steigerung oder Verminderung ihrer Urkraft, ein Übergehen von naiver Bauernscherzhaftigkeit zur aggressiven Stichelei der Kulturlümmelei erfuhren. Im Volksliede allein wohnt wahrer Conservatismus. Alle Kunstpoesie hat ihre Moden. Herrengunst, Zeitgeist, Egoismus, Eitelkeit diktieren dem Kunstdichter seine Werke. Das Volk aber eilt immer wieder zu dem alten Brunnen, aus dem seine ersten Lieder quellten, wenn es auch tropfenweise dem Alten Neues beimengt.

Dass auch die Kunstpoesie, deren Mutter ja überhaupt das Volkslied ist, es sich nicht entgehen liess, sich dieser Dichtungsart zu bemächtigen, ist selbstverständlich. In wie weit sie sich an die hergebrachten Volkslieder hielt, lässt sich aus den Fragmenten Sapphos und Catulls c. 61 und 62 nur vermuten. Dass die Gedichte aber mit der Mode wechselten, dafür legen die aus der römischen Kaiserzeit erhaltenen lautes Zeugnis ab.

Bis auf Sapphos Zeiten werden diese Kunsthymenäen im allgemeinen dem Volksliede nahegestanden sein, wenn es überhaupt

87) epith. in Stellam et Violentillam v. 24 ff.
ed. Aem. Bährens 1876.

schon solche gegeben hat. Die lesbische Sängerin aber hat die Hymenäenpoesie [88]) im Kerne und Wesen umgestaltet. Sappho hat den Ὑμέναιος als Hochzeitsgott geschaffen und ihm eine aktive Rolle bei der Hochzeit zugeteilt. Um seine Person drehten sich ihre ὑμέναιοι wie um eine Achse. Auch Körber [89]), Bährens [90]) und andere stehen in dieser Ansicht auf meiner Seite, während Richard Schmitt [91]) den Ursprung des Hymenäus als Gott in eine weitere Vorzeit zurückverlegt. Doch ist Schmitts Ansicht eine reine Konjektur, da auch er zugeben muss, dass zum erstenmal in den Sapphischen Fragmenten Hymenäus als Person erscheint. Diese Einführung des Gottes allein scheint mir dafür zu bürgen, dass die Sapphischen Hymenäen keine Gelegenheitsgedichte waren, bestimmt zur wirklichen Verwendung anlässlich einer Hochzeit.

Seit Sappho gab es noch eine zweite Art von Hochzeitsliedern, die ἐπιθαλάμιοι. Servius [92]) wenigstens berichtet von der Existenz eines Buches Sapphischer Epithalamien. Doch ist diese Notiz des Servius mit Vorsicht zu benützen. Zu Servius Zeiten im 5. Jahrhundert nach Christus kannte man bloss mehr ἐπιθαλάμια für Hochzeitslieder überhaupt. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass das citierte Buch ὑμέναιοι enthielt und von Servius nur unter dem zu seiner Zeit geläufigen Namen angeführt wird. Zu diesem Glauben bringt mich hauptsächlich auch das Genus (Neutr.), da noch zu Theokrits Zeit, also auch sicher, als Sappho lebte, die Maskulinform ἐπιθαλάμιος gebräuchlich war.

Wenn ich doch daran festhalte, die Epithalamienpoesie auf Sappho zurückzuführen, so bestimmt mich einerseits eine Notiz des Himerius [93]), andrerseits die gewaltige Erscheinung und tief

---

88) Vgl. Bernhardy griech. Literaturgeschichte Bd. II, 1 pg. 644: „Gewiss hat Sappho zuerst mit Benützung des improvisierten carmen amoebaeum und mit Refrän am Schlusse eines strophischen Liedes den Vortrag der Hochzeitslieder fein organisiert". — 89) l. c. pg. 5: „Sed persona Hymenaei huic acclamationi supposita nondum exstitit nec ante Homerum nec postea usque ad Sapphus tempora." — 90) Interpr. ad Cat. c. 61 pg. 292: „Hic tamquam nuptiarum deus celebrabatur a poëtis graecis inde a Sappho." — 91) l. c. pg. 3 ff. — 92) ad Verg. Georg. I, 31: „Generum pro marito positum multi accipiunt iuxta Sapphonem, quae in libro, qui inscribitur „ἐπιθαλάμια", ait ... etc." — 93) I, 4: „τὰ

ausgeprägte Individualität dieser Dichterin, die so recht geeignet war, gerade in der Liebespoesie neue Wege einzuschlagen.

Durch die Einführung des Gottes hat Sappho den ungebundenen ὑμέναιος in ein erhabenes Lied verwandelt, das freilich auch manches von den früheren Scherzen [94]) beibehalten haben mag. Des Hymenäus Thätigkeit aber endete vor dem Thalamos. Die Cärimonie der Verehelichung war jetzt zu Ende. Hymenäus hatte während dieser Cärimonie als Diener der Venus fungiert; seine Aufgabe bestand darin, das Brautpaar seiner Herrin zuzuführen. Mit dem Eintritt in den Thalamos standen die Neuvermählten unter dem Schutze der Venus. Die Epithalamien müssen deshalb auch hauptsächlich vom Amte der Venus gehandelt haben.

Die erhaltenen Sapphischen Fragmente bestätigen dies; besonders deutlich ist das Wesen der Epithalamienpoesie erkennbar aus jenen von Hermann wiederhergestellten Versen:

„παρθενία, παρθενία, ποῖ με λιποῦσ' ἀποίχεαι
χαῖρε, φίλα, οὐ γὰρ ἔτ' ἴξω προτέ σ' οὐκέτ' ἴξω."

Die Epithalamien hatten demnach mit dem cärimoniellen Teile der Hochzeit nichts zu schaffen, und können deshalb auch nie Volkslieder gewesen sein.

Wenn ich das Ganze nochmals kurz zusammenfasse, so ergibt sich Folgendes:

Der Hymenäus war zu allen Zeiten ein unter grossem Lärme während des Brautzuges gesungenes Lied. Die Reform desselben durch Sappho und vielleicht auch andere Kunstdichter hatte keinen Einfluss auf die wirklich verwendeten Brautlieder, von denen die Schriftsteller berichten. Die Deduktiogesänge waren und blieben Volkslieder, bis sie mit der vordringenden Kultur im ganzen überhaupt verschwanden. Damit soll nicht geleugnet werden, dass vielleicht bei ganz besonderen Anlässen, etwa bei Vermählung hochstehender Paare, zu dem Zwecke eigens verfasste kunstvoll ausgearbeitete Hymenäen verwendet wurden.

δὶ Ἀφροδίτης ὄργια παρῖχαν τῇ Λεσβίᾳ Σαπφοῖ καὶ ᾄδειν πρὸς λύραν καὶ ποιεῖν τὸν θάλαμιον." — 94) Vgl. Demetr. de eloc. 167:

„Θυρώρῳ πόδες ἑπτερόγυιοι
Τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα
Ἡσυγγοι δὲ δίχ' ἐξεπίνασαν."

Der ἐπιθαλάμιος war wahrscheinlich nie Volksgesang[95]) und hatte niemals cärimoniellen Charakter wie der ὑμέναιος. Sappho war, wie ich vermute, die Schöpferin dieser Dichtungsart, wenn sich auch keine sicheren Beweise dafür anführen lassen. Ob solche Kunstprodukte je zur wirklichen Verwendung kamen, wage ich nicht zu entscheiden. Die auf uns gekommenen Epithalamien schliessen eine wirkliche Verwendung aus. Doch ist namentlich das Theokriteische Gedicht so dramatisch, dass man sich versucht fühlt, anzunehmen, es lehne sich an einen bestimmten Brauch an; auch scheint jenes bereits citierte „ὑμὴν ἐστι γαμήλιος ᾠδή, πᾶς ὁ ἐν γάμοις ὕμνος“ darauf hinzuweisen, dass es einmal eine Zeit gab, in welcher neben dem ὑμέναιος auch der ἐπιθαλάμιος in Verwendung war.

Wenn der ἐπιθαλάμιος je zu wirklicher Verwendung kam, so kann dies nur in einer sehr späten Zeit geschehen sein, als wegen gesellschaftlicher Störungen die Hauptfeier von der Strasse ins Haus verlegt worden war. Der wirklich verwendete ἐπιθαλάμιος setzt demnach den Tod des ὑμέναιος ebenso voraus wie der Schmetterling den Tod der Raupe. Diese Verlegung der Feier scheint zu Theokrits Zeit schon vollzogen gewesen zu sein, da er den ὑμέναιος nur erwähnt und einen ἐπιθαλάμιος dichtet. Von der Mode beherrscht wurden diese ἐπιθαλάμιοι in der römischen Kaiserzeit, wahrscheinlich aber schon im alexandrinischen Zeitalter Panegyrici im vollsten Sinne des Wortes. Von dem ausgestorbenen ὑμέναιος behielten sie bei, was für die Zeitverhältnisse passte.

Doch werde ich dies erst bei Betrachtung der einzelnen Gedichte genauer darlegen.

IV.

Die ersten Kunstprodukte auf dem Gebiete der Hochzeitspoesie bei den Römern.

Eine römische Kunstliteratur[96]) überhaupt entwickelte sich erst nach dem tarentinischen und zweiten punischen Kriege infolge engerer Beziehungen zwischen den nördlichen Römern und

95) Schon die Wortbildung scheint dies auszuschliessen. — 96) Schanz l. c. pg. 27 ff.

den süditalischen und sicilischen Griechen [97]). Die Römer hatten freilich schon vorher eine aus nationaler Wurzel entsprossene Kunstliteratur. Diese entbehrte aber des freien Flügelschlages, der die Poesie von trockener Alltäglichkeit zu der lichten Höhe individueller, normbefreiter Empfindung erhebt.

Eine Fessel schmiedete die Sprache, die ganzen Lebensbedingungen, die durch ständige Gefahren gestählte Nüchternheit des Volkscharakters. Dieses in den Windeln liegende, lahm geborene Geschöpf hatte nun plötzlich neben sich eine ausgereifte, von der ganzen Kraft des Genius durchdrungene Literatur. Kein Wunder, wenn sich das Schwache sofort an ihre nährenden Brüste schmiegte und von dort Lebenskraft und Lebensdauer sog.

Wenn aber die Anfänge wirklicher Poesie bei den Römern überhaupt bei den Griechen zu suchen sind, so gilt dies im höchsten Grade vom Brautliede. Kein Zeugnis spricht dafür, dass römische Dichter, angeregt durch die Fescenninen des Volksgesanges, ein Kunstlied nationalen Gepräges geschaffen hätten. Erst zu einer Zeit, in welcher römische Eigenart in der Poesie vor der Allgewalt des griechischen Geistes sich gebeugt, zu einer Zeit, in der das letzte auf uns gekommene griechische Hochzeitslied schon längst verklungen war, treten auch in Rom derartige Produkte entgegen.

Ticida [98]) und Licinius Calvus [99]) sollen den Reigen der römischen Hochzeitsdichter eröffnet haben. Doch ist ausser einigen Fragmenten nichts auf uns gekommen. Erst von Katull haben wir 3 Hochzeitslieder. Diese stehen der Zeit ihrer Entstehung nach an der Schwelle einer neuen Dichtungsgattung, ihrem Gehalte und poetischen Werte nach im Zenith. Aber gerade dieser Umstand scheint darzuthun, dass diese Dichtungsgattung nicht durch organische Fortentwicklung bei den Römern entstand, sondern als Mädchen aus der Fremde schön und wunderbar erschien. Katull ist in seinen Brautliedern mindestens stark von den Griechen abhängig.

97) Vgl. Preller röm. Mythologie III. Aufl. 1881 Bd. 1 pg. 29: „Eine römische Literatur beginnt erst dann, nachdem sich die römische Bildung ganz mit der griechischen durchdrungen hatte." — 98) Priscian V, 673 überliefert folgendes Fragment eines hymenaeus von ihm:

„Felix lectule talibus sole amoribus."

99) Priscian V, 658: „Hesperium ante iubar quatiens."

Über dieses Abhängigkeitsverhältnis ist schon viel hin- und hergeschrieben worden. Aber bei den geringen Überresten aus der Zeit, der Katull wahrscheinlich seine Muster entnahm, geben die Ansichten weit auseinander. Da es nicht ausschliesslich Zweck meiner Untersuchungen ist, Katull nach dieser Seite auf den Zahn zu fühlen, kann ich mich zufrieden geben, die hauptsächlichsten bisher geäusserten Ansichten ohne eingehendere Kritik anzuführen. Meine eigene Anschauung wird sich aus einer genauen Analysierung der einschlagenden Gedichte ergeben.

In Betracht kommen c. 61 u. 62 und teilweise c. 64.

Über c. 61.

Nach Rieses[100]) Auffassung, dessen Ausgabe ich beim Citieren benütze, hat Katull mit viel Selbständigkeit gearbeitet. In seinem Kommentare sagt er nämlich: „Katull bringt andrerseits manche Reminiszenz aus der griechischen Poesie, wie z. B. die Anrufung des Gottes Hymenäus oder das Epithalamium am Schluss, auch das Metrum und mancherlei Redeschmuck."

Bährens[101]) weist Katull noch mehr Eigentumsrecht zu, wenn er schreibt[102]): „Hoc carmen, etsi ...., tamen Romanos ubique ritus respiciens Romanumque spiritum per omnia prae se ferens etc."

Ein dritter, begeisterter Zeuge für den echt römischen Grundton von c. 61 ist Ellis[103]). Ich führe von ihm nur Folgendes an:

> „Few of poems of antiquity are so familiar to modern readers as the first (61) of these epithalamia and nothing which C. wrote, is at once so geneal so artistic and completely Roman."

Hertzberg und Teuffel[104]) schreiben in den Anmerkungen[105]): „Zudem ist der Hymenäus in dieser Form gar keine echt römische Institution, vielmehr mit dem Namen selbst aus Griechenland eingeführt. Auf Griechenland weist auch die Verwandlung vom Hochzeitsliede zum Hochzeitsgotte hin etc. Nichtsdestoweniger verwischen diese griechischen Anschauungen nicht

---

100) Die Gedichte des Katullus Lpz. 1884. — 101) Cat. Veron. liber 1885. — 102) pg. 292. — 103) A commentary on Catullus Oxford 1876. — 104) Die Gedichte des Catullus übers. Sttg. 1862. — 105) pg. 124.

den echt römischen Grundton des Gedichtes, in welchem wirklich eine Reihe altherkömmlicher Cärimonien an uns vorbeigeführt werden."

Hartungs[106]) Urteil lautet: „Auch das 61. Ged. ist der Sappho nachgeahmt oder in freier Weise nachgebildet."

Alle diese Ansichten — die übrigen decken sich mit einer derselben mehr oder minder und können deshalb ausser Betracht bleiben — sind aus dem Studium des Gedichtes herausgewachsen, tragen aber sämtlich den Stempel von Augenblickseingaben.

Ein definitives Urteil wird sich erst fällen lassen, wenn das Gedicht mit dem Seciermesser der Kritik bearbeitet wird, so sehr es auch widerstrebt, so edle Poesie auf den Seciertisch zu legen.

Eine Reihe von Gelehrten hat versucht, durch Klarlegung der Komposition dieses herrliche Gedicht unserem vollen Verständnisse zu erschliessen.

Am ausführlichsten handelte über dasselbe Pleitner[107]). Seine Abhandlung leitet er mit den Worten ein: „Unter den Gedichten des Catullus ist keines, das 67. etwa ausgenommen, das zu seinem richtigen Verständnis und um der ihm gebührenden Würdigung teilhaftig zu werden, der Aufhellung noch in höherem Grade bedürfte als das 61., der Hochzeitsgesang auf die Vermählung der Vinia Aurunculeia mit dem Manlius Torquatus" Pleitner[108]) versucht in dieser Abhandlung eine Einteilung nach Knaben- und Jungfrauenchören:

1—45: Chor der Jünglinge
46—115: Chor der Jungfrauen
116—185: Chor der Jünglinge
186—230: Chor der Jungfrauen.

Ihm folgte Schwab[109]) (siehe pg. 64, Anm. zu c. 61, wo auch die Ansichten der meisten andern über den Aufbau des Gedichtes niedergelegt sind).

Bährens[110]) zerlegt das Gedicht in zwei Hauptteile:

1—113[120]: Lied der Altersgenossinnen der Braut, gesungen im Vestibül des Elternhauses der Braut.

---

106) Philol. III. Jhrg. 1848 pg. 238 ff. — 107) l. c. — 108) Dieser Pleitner'sche Versuch war der erste dieser Art. — 109) Cat. Veron. liber recogn. Schwab Gissae 1866. — 110) l. c. pg. 292.

(121)
114—228: Gesang der Jugendgenossen des Bräutigams vor dessen Hause.

Die erste Hauptpartie wird wieder in zwei Unterabteilungen zerlegt:

1—75: Anrufung des Hymenäus.

(20)
76—113: Aufforderung an die Braut, zur Deduktio zu erscheinen.

Auch Ellis [111]) unterscheidet zwei Hauptpartieen:

1) quae ante domum nuptae canitur
2) quae postea.

Jeder dieser Hauptteile besteht wieder aus 3 Unterabteilungen zu 9, 6, 9 Strophen. Da jedoch die Strophenzahl nicht ausreicht, wird eine Lücke angenommen (siehe auch pg. 262 der Ellis'schen Ausgabe).

Hartung [112]) legt das ganze Gedicht einem Jungfrauenchore in den Mund.

Riese [113]) endlich verzweifelt an der Möglichkeit, eine bestimmte Rollenverteilung durchzuführen. Seine Anschauung legt er in den Worten nieder: „Im letzten Grunde sind alle Gespräche, Gedanken und Aufforderungen anzusehen als vom Dichter selbst gesprochen, gedacht oder angeordnet; an einzelnen Stellen lässt er zwar die Jünglinge oder anderen Teilnehmer des Festes reden; aber eine durchgängige Verteilung der Rollen an bestimmte Personen hat man vergebens gesucht."

Alle diese Einteilungen — das hat Riese richtig erkannt — kranken an inneren Widersprüchen: Pleitner kommt mit dem Inhalte in Konflikt; Ellis lässt sich zu sehr von der Sucht stets strengster Concinnität leiten und braucht als deus ex machina eine Lücke; Bährens creiert einen Einzelsänger und lässt die Chöre nur den versus intercalaris singen; Hartungs Urteil endlich erweist sich als evident unmöglich.

Sämtliche Einteilungsversuche entsprangen dem gleichen Gefühle, dass das Gedicht nicht aus einem Gusse sein könne, sondern dramatischen Aufbau und entschiedenen Rollenwechsel verrate. Hievon sind alle Erklärer überzeugt. Schwierigkeiten be-

---

111) l. c. pg. 81 Anm. z. c. 61. — 112) l. c. pg. 245. — 113) l. c. pg. 112 ff.

reitete nur das Einteilungsprincip. Und doch heben sich meiner Ansicht nach die einzelnen Teile ganz scharf von einander ab.

Ich glaube, dass folgender Gliederungsversuch wohl der dem Inhalte entsprechendste und den Hochzeitscärimonien adäquateste sein dürfte:

1—45: Der Chor der Jünglinge bittet den Hymenäus, zu erscheinen und die Vermählung vorzunehmen, bzw. der deductio der Braut anzuwohnen: Die Braut selbst ist noch im Frauengemache. Angeschmiegt an der Mutter Brust weint sie, weil sie die süsse Stätte des Elternhauses verlassen und in die Manus des Gatten kommen soll. Aussen im Vorhofe warten bereits ihre Gespielinnen, um ihr das Ehrengeleite zum neuen Heim zu geben. Schweigend und in züchtiger Haltung lauschen sie dem Gesange der Jünglinge, der Vertreter des Bräutigams. Aber bei einer Ehe, welche Hymenäus schliesst, muss die Einwilligung auf beiden Seiten erfolgen; deshalb richten die Jünglinge in ihren Schlussworten an die Jungfrauen die Aufforderung, auch ihrerseits Hymenäus um sein Erscheinen zu bitten, damit er, beiderseitig gerufen, gerne komme, um seines Amtes zu walten.

Dieser Mahnung kommen die Jungfrauen in dem Chorliede 46—75 nach.

Wer die Verse 40—46 liest, muss doch unwillkürlich zu dem Gedanken kommen, dass Hymenäus nach dem Gesange der Jungfrauen auch wirklich erscheint, oder, wenn das Gedicht keine wirkliche Veranlassung hatte, als erscheinend gedacht ist. Dieser Ansicht ist auch Pleitner [114]).

Ich glaube, dass nichts im Wege steht, die Verse 75—120 dem Gotte selbst in den Mund zu legen.

Welchen Anteil Hymenäus bei Eingehung der Ehe hatte, ist im Jünglings- und Jungfrauenchore klar ausgesprochen:

Die Jünglinge singen:

3—4: qui rapis teneram ad virum
virginem

ferner 11—15: excitusque hilari die
nuptialia concinnens

---

114) l. c. pg. 7.

voce carmina tinnula
pelle humum pedibus; manu
pineam quate taedam.

sodann

31—32: Ac domum dominam voca
Coniugis cupidam novi.

Ebenso singen die Jungfrauen:

56—59: Tu fero iuveni in manus
floridam ipse puellulam
dedis a gremio suae matris.

61—64: Nil potest sine te Venus
fama quod bona comprobet
commodi capere: at potest
te volente.

66—69: Nulla quit sine te domus
liberos dare nec parens
stirpe nitier: at potest
te volente.

71—74: quae tuis careat sacris
non queat dare praesides
terra finibus: at queat
te volente.

In diesen Versen ist Hymenäus gekennzeichnet als das verkörperte ethische Princip bei der Ehe. Ihm fällt der Hauptteil zu bei einer moralisch und rechtlich giltigen Vermählung: er ist es, der die zarte Braut bewegt[115]), aus den Armen der Mutter hinweg dem Brautzuge zum Gatten zu folgen; er ist der Vermittler der ehelichen, die Menschheit erhaltenden Liebe.

Diese Aufgabe erfüllt Hymenäus in den auf sein Konto gesetzten Versen 75—120:

„Er ruft die Braut aus dem Frauengemache, heisst sie die Thränen trocknen, appelliert an ihre Eitelkeit, indem er ihre

115) Die Funktion des Gottes Hymenäus ist an die Stelle des alten bereits erwähnten Raubes der Braut getreten; die Feinfühligkeit dieser Umwandlung ist jedem von selbst klar. Nach Rossbach l. c. pg. 330 ff. stand bei den Römern der Brautraub vom Anfange an unter dem Schutze des Gottes Consus.

Schönheit preist, malt die Freuden des Ehelebens aus und bewegt auf diese Weise die Zögernde zum wichtigen Schritte".

Aus den Worten „nuptialia concinnens"[116]) geht auch deutlich hervor, dass Hymenäus ein Lied singen soll.

Freilich scheint mir hier Catull zwei Anschauungen zu vermischen. Unter den carmina nuptialia ist dem ganzen Colorit der Strophe nach wohl der Deduktiogesang während der Fahrt zu verstehen; diesen singt aber nicht Hymenäus, sondern der Chor der Jünglinge. Wir werden bei Statius[117]) auf dieselbe Doppelauffassung des vorsapphischen *ὑμέναιος* und des sapphischen *Ὑμέναιος* stossen.

Jetzt hat die Braut der Aufforderung des Hymenäus Folge geleistet und erscheint mit dem Hochzeitsschleier verhüllt unter ihren Altersgenossinnen, worauf sie auf den Wagen gehoben wird. Der Hochzeitszug setzt sich in Bewegung unter Vorantragung von Fackeln durch Jünglinge; es erschallen

120—165: die seit den ältesten Zeiten üblichen Fescenninen, bloss von Jünglingen gesungen, während die Jungfrauen stumm ihre Freundin begleiten.

Die erste Strophe 121—123 gehört vielleicht noch zum Liede des Hymenäus; eventuell wurde sie auch von einem Chorführer gesungen[118]).

Hymenäus begleitet[119]) den Brautzug, wie ja auch seine Teilnahme durch Denkmäler bezeugt ist.

Wohl zu beachten ist in den folgenden Fescenninenstrophen der Refrän. Jetzt haben wir keine Anrufung des Gottes mehr, sondern jenen alten, schon vor Sappho gebräuchlichen Heilruf; es geht dies deutlich aus der Form hervor. Die Interjektion

---

116) v. 12 ff. — 117) Silvae I, 2 v. 26 u. 238. — 118) Nicht unwahrscheinlich klingt auch die Annahme Pleitners pg. 34, dass video als Kollektivsingular zu betrachten sei und dass der Plural „tollite" und „ite" gewählt sei, um den ekstatischen Zustand der harrenden Brautführer zu malen, so dass der ganze Chor in dieses „tollite" einstimmte, jeder einzelne Teilnehmer in der Überzeugung, er habe zuerst das „flammeum" gesehen, und ganz vom Gefühl des Augenblicks beherrscht. — 119) Rossbach, römische Ehedenkmäler pg. 6 u. a.

„io“ [120]) ist gewiss der alten Volkspoesie [121]) entnommen. Zu vergleichen sind die Rufe beim Bacchus- [122]) und Kybelekultus.

Zu der Ansicht, dass bei der Deduktio Jünglinge sangen, bestimmten mich einerseits die diesbezüglichen [123]) Ueberlieferungen, andrerseits der Inhalt der Verse, der wenig geeignet ist für Frauenmund. Die am Zuge beteiligten Jünglinge sind als Jugendfreunde vertraut mit den Streichen und Jugendsünden des Bräutigams; sie benützen nun die Gelegenheit, um dem scheidenden Junggesellen alles nochmals in scherzhafter Form vorzuhalten.

Dieser Catullische Fescenninus hat einen ziemlich generellen Charakter; auch ist er nicht so ganz römisch [124]), wie die meisten Erklärer annehmen.

Daraus, dass der Chor in der zweiten Person spricht, schliesst Riese, der Bräutigam sei im Zuge anwesend zu denken. Meiner Ansicht nach ist zu einer derartigen Annahme kein zwingender Grund vorhanden. Die Fescenninen sind derjenige Teil des Gedichtes, welcher dem alten Volksliede am nächsten steht. Im Volkstone ist jedoch eine derartige Apostrophierung nichts Seltenes. Catull hat wohl durch Einführung der zweiten Person weiter nichts angestrebt, als den Volkston möglichst treu wiederzugeben.

166—190: Der Hochzeitszug ist am Hause der Braut angekommen. Diese wird unter Absingung eines Chorliedes der Jungfrauen über die Schwelle [125]) gehoben; nur der

---

120) Lachmann verwirft „io“ und folgt ebenso wie Haupt der Lesart der Aldina, welche auch diese Intercalare gegen die handschriftliche Ueberlieferung mit „o“ beginnt. Pleitner tritt pag. 32 und 33 entschieden für die Beibehaltung von „io“ ein. — 121) Mc Lennan l. c. pg. 41 berichtet von einem Hochzeitsgesang bei australischen Völkern, dessen Refrän lautet: „yang, yang, yang, yoh.“ — 122) Rossbach Unters. pg. 334: „Die Heimführung der Braut ist als ein cerealischer Thiasus zu fassen, als dionysischer Festjubel“ etc. — 123) Sen. Med. 107: Concesso ludite, invenes, iurgio; Fest. s. v. praetextati: Praetextatum sermonem quidem putant, quod praetextatis sit obscoeno verbo uti etc.; Non. s. v. redurare: Pueri obscoenis verbis novae nuptae aures redurant. — 124) Siehe Riese ed. Cat. pg. 122. — 125) Mc Lennan berichtet, dass bei den Bulgaren die Sitte des Hebens über die Sehwelle bestehe: „In Bulgaria, when she arrives at her new home, she refuses

praetextatus begleitet sie zum Thalamos, wo sie von befreundeten, einmal[126]) verheirateten Matronen in Empfang genommen wird.

Den ersten Teil seiner Aufgabe hat jetzt Hymenäus erledigt; es erübrigt nur noch, den Bräutigam aufzufordern, sich in den Thalamos zu begeben und unter dem Schutze der Venus, die dann in ihr Amt eintritt, sich der Liebe und dem ehelichen Genusse hinzugeben. Es ist dies derjenige Teil der Aufgabe des Gottes, den der Chor in den Versen 61—64, 66—69, 71—74 kennzeichnet.

Seine volle Aufgabe löst Hymenäus, indem er die Verse 190—205[127]) singt, die an den Bräutigam gerichtet sind. Hier verschwendet er nicht so viel Worte wie bei der Braut; der dort vorhandene Widerstand fehlt hier vollständig. Eine einzige Aufforderung „perge, ne remorare" genügt, um den Bräutigam zum Eintritt in den Thalamos zu bewegen[128]).

Wir werden auch bei allen späteren Hochzeitsgedichten auf die Erscheinung stossen, dass nur der geringste Teil des Inhalts sich mit dem Bräutigame beschäftigt, während der weitaus grössere der Braut gewidmet ist. In dem „epithalamium Laurentii et Mariae[129])" ist dies sogar in deutlichen Worten ausgesprochen. Psychologisch ist diese Erscheinung begründet.

---

to cross the threshold and an attempt is made to drag her over it." — 126) Varro ap. Serv. ad Aen. 4, 166: Varro pronubam dicit, quae ante nupserit neque uni tantum nupta est. Fest. s. v. pronubae: pronubae adhibentur nuptiis, quae semel nupserunt, ut matrimonii perpetuitatem auspicantes.

Tert. exh. ad. cast. 13: Denique monogamia apud ethnicos ita in summo honore est, ut et virginibus legitime nubentibus univira pronuba adhibeatur. — 127) Anstoss könnten die Verse 196 und 197 erregen, wo es heisst: „ita me invent caelites," Worte, die nicht in den Mund eines Gottes passen; aber Hymenäus war ja kein *τέλειος θεός*, also auch kein caeles. Dann ist diese Beteuerungsformel so erstarrt, dass sie wohl selbst im Munde eines *τέλειος θεός* nichts Auffallendes wäre, ebenso wenig wie etwa das griechische „*νὴ Δία.*" — 128) Auch Pleitner stellt pg. 48 die rasche Folgsamkeit des Bräutigams dem Zögern der Braut gegenüber. — 129) Wernsdorf poët. lat. min. IV^{b} pg. 491:

„Ad te non breviter . . .
verba . . . feram."

Mit 205—235 endlich folgt der „ἐπιθαλάμιος“ oder das Abschiedslied der Hochzeitsgäste vor dem Thalamos, in welchem Braut und Bräutigam sich befinden. In demselben kommen die Wünsche zum Ausdruck, welche die Gäste für die Neuvermählten hegen.

Nach Absingung dieses Liedes entfernen sich alle mit dem üblichen Abschiedsgrusse.

Carmen 61 enthält nach diesen Ausführungen alle Partieen, die vom Augenblicke der Abholung der Braut bis zum Abschiede der Hochzeitsgäste gesungen wurden. Es ist somit ein Hochzeitslied im weitesten Umfange.

Von den gebräuchlichen Bezeichnungen ist weder ὑμέναιος noch ἐπιθαλάμιος entsprechend, wenn meine früheren Auseinandersetzungen über diese Benennungen Geltung haben. Vielmehr besteht das Gedicht aus einem in Sapphischer Manier idealisierten ὑμέναιος und einem ἐπιθαλάμιος. In den Handschriften findet sich die Bezeichnung „epithalamium“; wahrscheinlich ist diese Benennung von Catull selbst gewählt worden, weil man zu des Dichters Zeiten für die Hochzeitspoesie nur mehr sie kannte, wie aus meinen früheren Darlegungen ersichtlich sein dürfte.

An der Bezeichnung epithalamium nahm man frühzeitig Anstoss, hauptsächlich veranlasst durch die Erklärung des Wortes ἐπιθαλάμιος durch den Scholiasten zu Theocrits c. 18[130]).

In der Ausgabe „Cat. cum comm. Parthenii Ver. et Pall. Patav. Ven. 1498“ wird c. 61 als der zu dem eidyllion nuptiale c. 62 gehörige „hymenaeus“ betrachtet.

Dieselbe Anschauung ist vertreten in einem weiteren Commentare: Jo. Passeratii comm. Par. 1608; dieser Interpret glaubt, dass die späteren Grammatiker die Urheber der Bezeichnung „epithalamium„ seien. Auch Muret ist mit „epithalamium“ nur dann einverstanden, wenn dieses im weitesten Sinne gefasst wird.

Neuere Herausgeber billigen entweder die handschriftliche Bezeichnung oder sie verzichten überhaupt auf jede Ueberschrift. Nur Pleitner[131]) erblickt in c. 61 einen hymenaeus. Riese begnügt sich mit dem Titel „Hochzeitslied.“

130) Schol. ad Theocr. c. 18: „*τὸν δὲ ἐπιθαλάμιον ᾄδουσιν αἱ παρθένοι πρὸ τοῦ θαλάμου, ἵνα τῆς παρθένου βιαζομένης ὑπὸ τοῦ ἀνδρὸς φωνὴ μὴ ἐξακούηται.* — 131) l. c. p. 89.

Dieses Schwanken und diese Unsicherheit in der Benennung war nur möglich, weil man sich über den Begriff von ὑμέναιος und ἐπιθαλάμιος unklar war. Ueber ὑμέναιος wusste man ausser einer recht realistischen Ableitung so ziemlich gar nichts; ἐπιθαλάμιος wurde nach einer recht abgeschmackten, kaum der Erwähnung werten Auslegung des Scholiasten erklärt. Wer die Beziehungen, welche ich zwischen ὑμέναιος und ἐπιθαλάμιος zu entdecken glaubte, und den von mir aufgestellten Entwicklungsgang der Hochzeitspoesie gutheisst, wird über den Titel des Liedes kaum mehr im Zweifel sein können, sondern billigen, was ich oben sagte.

Der leichteren Uebersicht halber lasse ich hier nochmals das Schema des Gedichtes folgen:

1—45: Chorlied der Jünglinge,
46—75: Chorlied der Jungfrauen,
76—120: Einzellied des Hymenäus,
121—165: Fescenninenchor der Jünglinge,
166—190: Chor der Jungfrauen,
191—205: Einzellied des Hymenäus,
206—235: ἐπιθαλάμιος, Doppelchor der Jünglinge und Jungfrauen.

Das Auffallendste an meiner Einteilungstheorie dürfte die Zuteilung zweier Gesangspartieen an den Gott Hymenäus sein. Jedoch war es den Dichtern, insbesondere den Hochzeitsdichtern, gar nicht ungeläufig, den Hymenäus erscheinen und ein Lied singen zu lassen.

Die Hauptbelegstelle findet sich im „epithal. Stellae et Violentillae“ des Statius[132]); dort heisst es nämlich:

„Jamdudum poste reclinis
Quaerit hymen thalamis interdum dicere carmen
Quo vatem mulcere queat.“

Ein zweites Hymenäuslied findet sich bei Martianus Capella[133]). Zwar haben wir es hier nur mit einer Allegorie zu thun; gleichwohl dürfen wir annehmen, dass dem Verfasser ein wirkliches Hochzeitslied vorschwebte, da die ganze Abhandlung genau dem Gange einer Hochzeitsfeier jener Zeit angepasst

132) Stat. silv. I, 2, 237 ff. — 133) de nupt. Philologiae et Mercurii ed. Kopp pg. 698.

ist. Das Zeugnis des M. C. ist um so wichtiger, als wir ausser dem Liede auch noch die ausdrückliche Bestätigung haben, dass es von Hymenäus gesungen wurde. M. C. sagt nämlich in den dem Gedichte unmittelbar voranstehenden Prosaworten:

„Itaque Hymenaeus alacri tandem vigore luminatus nec ipsa iam renuente Tritonide sic coepit“:

Das nun folgende Lied entspricht im ganzen dem Hymenäusliede bei Katull (76—120).

Es erübrigt nunmehr nur noch, zu untersuchen, in wie weit Katull Eigentumsrecht an c. 61 hat. Die Ansicht der bisherigen Erklärer habe ich bereits vorausgeschickt und kann deshalb unmittelbar meine Meinung darlegen:

Katull hat sich im Aufbau streng an ein Sapphisches Original gehalten; auch im einzelnen findet sich viel rein griechische Eigenart. Ganz sapphisch ist abgesehen vom Versmasse die Rolle des Hymenäus. Dieser Hymenäus ist nie griechisches Nationaleigentum geworden, sondern stets nur eine Fiktion[134]) der Dichter geblieben. Beweis dafür ist, dass die griechische Kunst in keiner Weise sich seiner bemächtigte. Weder im Kunsthandwerke der Vasenmalerei, noch bei Darstellung familiärer Szenen, noch bei den Künstlern der Blütezeit[135]) wird je Hymenäus entgegentreten. Erst auf römischen[136]) Sarkophagbildern, deren Stoffe Dichtern entlehnt sind, findet sich der Ehegott und selbst da ist seine Identität nicht mit Sicherheit[137]) festzustellen.

Katull kann demnach seinen Hymenäus nicht aus der mit dem römischen Wesen sich verschmelzenden[138]) griechischen

---

134) Varro teilte die Götter ein in solche, welche durch die Dichter, den Staat und die Philosophen entstanden sind. Vgl. Augustin. de civit. dei l. VI c. 6: „dicis [o Marce Varro] quippe fabulosos accomodatos esse ad theatrum, naturales ad mundum, civiles ad urbem.“ — 135) Vergl. Baumeister Denkmäler s. Hymenaeus: „In Kunstdarstellungen findet er sich am sichersten auf römischen Vermählungsreliefen und zwar in der Gestalt eines gereiften Eros. Die Erfindung stammt aus der alexandrinischen Epoche etc.“ — 136) Vgl. Baumeister l. c. — 137) Rossbach röm. Ehedenkmäler pg. 15: „Wir nennen den jugendlichen Gott Hymenäus, weil er überall die Fackel . . . . trägt.“ — 138) Rossbach Ehed. pg. 28: „in dieser Zeit (Kaiserzeit) hatte sich die Sitte der beiden Völker längst ausgeglichen.“

Kultur geschöpft haben[139]), sondern muss ihn der Kunstpoesie entlehnt haben. Und wenn dies festgestellt ist, so weisen die Spuren in erster Linie auf Sappho hin, nachdem die bahnbrechende Thätigkeit dieser Dichterin auf dem Gebiete der Hochzeitspoesie ausser Zweifel steht.

Grösseren Anspruch auf Selbständigkeit hat Katull bezüglich des Fescenninus[140]); doch fällt, wie bereits erwähnt, auch bei diesem der generelle Charakter auf; ausserdem gibt zu bedenken, dass der Dichter gerade die Griechen und Römern zugleich eigentümliche Sitte pueri delicati zu haben, und die ihrem Ursprunge nach ganz griechische Sitte des Nüssestreuens benützt, um gegen den Bräutigam zu scherzen. Es ist demnach keineswegs ausgeschlossen, dass auch dieser fescenninus eine einfache Uebertragung des im sapphischen Liede enthaltenen ὑμέναιος ist, nur dass das Colorit etwas mehr römisch gehalten ist.

Derjenige Teil des Gedichtes, welcher nach der Deduktio folgt, hat mehr römisches[141]) Gepräge. Doch finden sich abgesehen vom Hymenäusrefrän im Jungfrauenchore auch im eigentlichen ἐπιθαλάμιος griechische Anklänge, die direkt auf Theokrit, indirekt auf Sappho hinzuweisen scheinen.

Zu vergleichen ist das Theokriteische[142]):

„Χαίροις, ὦ νύμφα, χαίροις εὐπένθερε γαμβρέ".

und das Catullische:

„At benei coniuges, bene vivite[143])!"

Ferner

„Λατὼ μὲν δοίη, Λατὼ κουρότροφος, ὔμμιν εὐτεκνίαν[144])"

und Catull:

„Et brevi liberos date[145])!"

Indes sind derartige Uebereinstimmungen nicht beweiskräftig; liegt es doch nahe, in einem ἐπιθαλάμιος solche Wünsche auszusprechen. Seit Sappho — wenn wir ihr die Priorität zu-

139) August. l. c. l. VI c. 9 de officio singulorum deorum nennt als Ehegötter: 1) Jugatinus, 2) Domidueus, 3) Domitius, 4) Manturna, 5) Virginiensis, 6) Subigus, 7) Prema, 8) Pertunda, 9) Venus, 10) Priapus. Gewiss hätte er den Hymenäus genannt, wenn ihn das Volk gekannt hätte, da er doch so detailliert schildert. — 140) c. 61 v. 126—165. — 141) Mitte brachiolum teres, praetextate, puellulae ist ganz römisch. — 142) eid. 18 v. 49. — 143) v. 232 ff. — 144) eid. 18 v. 50. — 145) v. 211. und 212.

gestehen — werden gerade diese Wünsche stereotyp geworden sein, so abwechslungsreich die Epithalamien sonst gewesen sein mögen. Sie finden sich auch in allen grösseren nachkatullischen Hochzeitsliedern.

Wenn ich behauptete, dass die oben citierten Stellen zur Sappho zurückleiten, so nehme ich mit Hartung[146]) an, dass Theokrit neben Stesichorus auch die lesbische Sängerin nachahmte.

Unter dem Einflusse Sapphos scheint Catull auch zu stehen, weil er der „dextrarum iunctio“[147]) in keiner Weise Erwähnung thut, obwohl dies im zweiten Hymenäusliede[148]) leicht möglich gewesen wäre: Die lesbische Sängerin liess die Ehen durch Hymenäus schliessen; was der Gott zusammengeführt, ist fest genug vereint; da ist kein formeller, rechlich bindender Ritus mehr nötig.

Wäre das Gedicht ganz aus römischer Seele herausgewachsen, so würde die „dextrarum iunctio“ gewiss einen hervorragenden Platz gefunden haben, spielt sie doch auch auf römischen Sarkophagbildern, Gemmen, Münzen die Hauptrolle.

Auf Griechenland weist auch die masslose Schüchternheit der Braut hin. „Ingenuus pudor“ ist, wie Rossbach pag. 18 der Ehedenkmäler sagt, echt griechisch. Auch das Fehlen des Gottes Eros spricht für ein Sapphisches Original. Fugger[149]) hat nachgewiesen, dass zu Sapphos Zeit Eros noch nicht Ehegott war.

Alles zusammengenommen hat Catull bei Abfassung dieses Gedichtes ein Sapphisches Original vorgelegen; aber er verfuhr nicht nach der Weise eines blossen Uebersetzers, sondern dichtete es als gottbegnadeter Sänger nach. Ihm gebührt zwar nicht der Ruhm der ersten Empfindung und Erfindung der schönen, dem Gedichte eingewobenen Gedanken, wohl aber das Lob, es nach-

146) l. c. pg. 244 sind die ähnlichen Stellen verglichen. — 147) Die dextrarum iunctio spielte überhaupt bei den Griechen keine so wichtige Rolle. Vgl. Rossbach Ehed. pg. 7 und insbesondere pg. 20, 21: „Auf griechischen Münzen der vorrömischen Zeit findet sich die dextrarum iunctio matrimonii causa nicht; aber auch in der Zeit der Diadochen, in welcher die Könige und ihre Gemahlinnen dieselbe Stellung einnahmen wie später die römischen Kaiser, ist kein Beispiel nachzuweisen.“ — 148) v. 191—205. — 149) Eros, sein Ursprung und seine Entwicklung, Progr. d. Gymn. Kaiserslautern 1881/82.

empfunden zu haben, wie nur ein Dichter es vermag, so dass es an Wert dem Originale nicht nachsteht.

Dass das Gedicht unserem modernen Fühlen so sehr entspricht, ist kaum erst von Catull hineingelegt worden. Der Inhalt ist eben so allgemein menschlich, dass er wohl in jeder Sprache, in die adäquate Form gekleidet, die gleiche Wirkung erzielt. Sappho aber hat gerade in ihren Liebesliedern, soweit die Fragmente zu beweisen im stande sind, solche universelle Empfindungen vielfach verwertet. Es scheint mir auch diese Uebereinstimmung mit unserer Gefühlsweise ein weiteres Moment zu sein, das für Sapphische Abstammung spricht.

Zum Schlusse möge noch erörtert werden, ob das Gedicht zu dem realen Zwecke verfertigt wurde, anlässlich der Vermählung des verherrlichten Brautpaares wirklich verwendet zu werden[150]). Ich glaube mich in diesem Punkte entschieden negativ verhalten zu müssen.

In Rom waren Hochzeitsgesänge zur Zeit Catulls wohl überhaupt selten und nur in ganz vornehmen Familien gebräuchlich. Ihren cärimoniellen[151]) Charakter hatten sie gewiss schon längst eingebüsst. Hochzeitszüge bei Nacht kamen schon frühzeitig ab. Zu dieser Ansicht zwingt eine einfache Betrachtung der Störungen, welche sie bei den reich entwickelten Grossstadtverhältnissen[152]) verursachen mussten. Zudem berichten auch die Schriftsteller davon[153]).

Wenn wir, was bereits erwähnt, aus späterer Zeit von Hochzeitszügen hören, die noch ganz den alten cärimoniellen Charakter haben, so müssen wir an die allervornehmsten, conservativsten[154]) Kreise denken. Dann dringen diese Stimmen vielfach nicht aus der Hauptstadt, sondern aus Kolonieen des Weltreiches. Ferner stammen diese Zeugnisse aus einer Zeit, in der die Kaiser durch Zurückgreifen auf die alten Gebräuche den drohenden Zusammen-

150) Pleitner l. c. pg. 45 denkt an eine Confarreationsehe. — 151) Tacit. ann. 4, 16 spricht von caerimoniae difficultates, quae consulto vitarentur. — 152) Rom zu Cat. Zeit vergl. Friedländer Sittengeschichte Bd. I pg. 4, 5, 6. — 153) Serv. ad ecl. 8, 29: Varro in aetils ait, faces praeire, quod antea non nisi per noctem nubentes ducebantur a sponsis. Festus s. v. patrimi: quia noctu nubebant. Vgl. auch Friedländer Sittengeschichte Bd. I pg. 466. — 154) Vgl. Rossbach Ehed. pg. 2 und 3.

sturz der Gesellschaft aufzuhalten suchten. In solchen Epochen kamen gewiss in den dem Kaiserhause nahestehenden Gesellschaftsklassen die patriarchalischen Hochzeitszärimonien wieder zur Geltung. Aber allgemeine Verbreitung erlangten sie in Rom überhaupt nie wieder. In den Provinzen und auf dem Lande mögen sie sich länger[155]) forterhalten haben. Wenn zu Martials Zeit solche Züge stattgefunden hätten, so würde er es sich gewiss nicht haben entgehen lassen, ihrer zu gedenken.

Wie die Zeitverhältnisse, so spricht auch der ganze Aufbau des Gedichtes gegen eine wirkliche Verwendung. Der Gott Hymenäus hätte vielleicht noch durch eine Maske[156]) dargestellt werden können, da ja die damalige Auffassung der Götterwelt sehr skeptisch war und die Religion nur mehr als Sache der Politik und des gemeinen Mannes betrachtet wurde[157]). Aber der fescenninus ist entschieden zu kurz, um für eine Deduktio auszureichen. Möglich wäre nur, dass die Vermählung in einer villa[158]) auf dem Lande gefeiert und die ganze Feier dem Gedichte angepasst wurde.

Ueber c. 62.

Infolge der fragmentarischen Ueberlieferung bietet dieses Gedicht noch bedeutend mehr Schwierigkeiten für seine Erklärung als das eben behandelte. Vor allem waren die Interpreten sehr im Zweifel, unter welche Kategorie dasselhe einzureihen sei. In „Cat. c. comm. Parthenii“ Ven. 1498 wird es eidyllion nuptiale genannt und als zusammengehörig mit c. 61 betrachtet. „Jo. Passeratii commentarii“ Par. 1608 haben die Bezeichnung „carmen nuptiale“ und erkennen ihm Selbständigkeit zu. Aehnlich urteilt Silvius[159]). Döring[160]) betitelt es „carmen nuptiale sive epithalamium“. Pleitner[161]) nennt es, gestützt auf Quintilian[162]), „epithalamium“; 61 und 62 sind aus gleichem Anlasse

155) Augustinus l. c. l. VI c. 9: „sed domum est ducenda, quae nubit“. — 156) Wurden ja auch die gefallenen Gladiatoren von einer Person in der Maske des Gottes der Unterwelt in Empfang genommen. — 157) Vgl. Preller Mythologie 1, 24; ferner Polybius 6, 56. — 158) Vgl. Friedländer Sittengesch. Bd. 1 pg. 466. — 159) Catullausgabe zu c. 62 Par. 1685. — 160) Catullausgabe zu c. 62. — 161) l. c. pg. 63, 64. — 162) 9, 3, 16: Ein Citat wird eingeleitet mit den Worten: „Catullus in epithalamio.“

gedichtet. Der Schauplatz der Handlung ist das Haus des Bräutigams. Ellis[163]) bekämpft die Anschauung, dass c. 61 und 62 zusammengehörig seien. Die Scene verlegt er ebenso wie Bährens[164]), Hertzberg und Teuffel[165]), Meyer[166]) in das Bräutigamshaus. Riese[167]) heisst die Bezeichnung „epithalamium im weiteren Sinne“ gut; die Personen befinden sich im Hause der Braut. Hartung[168]) glaubt einen reinen Sapphischen ἐπιθαλάμιος zu erkennen. Fürst[169]) hält an der Bezeichnung „epithalamium“ fest.

Eine besondere Beachtung verdienen die Ausführungen Meyers. Nach seiner Anschauung sitzen Jünglinge und Jungfrauen im Hause des Bräutigams an getrennten Tafeln. Beim Erscheinen des Hesperus springen zuerst die Jünglinge, sodann die Jungfrauen auf und rüsten sich zum Wettgesange; hierauf kommt der Zug vom Hause der Braut her; sie tritt ins Haus, und drinnen wird sie eben dem Bräutigam übergeben oder sie liegt schon in seinen Armen. Draussen beginnen die beiden Chöre den Gesang, der nur vom Verluste der Jungfräulichkeit handelt. Zu dieser Auffassung kommt Meyer hauptsächlich durch das Perfektum „abstulit“ in v. 32.

Auf den ersten Eindruck hin fühlt man sich sehr geneigt, der Meyerschen Hypothese voll beizupflichten. Aber bei eingehender Betrachtung ergeben sich ganz erhebliche Bedenken. So steht gerade dieser grundlegende Vers vor einer grösseren, aus dem Zusammenhange ersichtlichen und allgemein zugestandenen Lücke; auch wird dieses „abstulit“ bezüglich seiner Echtheit dadurch erschüttert, dass eine Lesart des vorhergehenden Wortes (codex D)[170]) aequalem lautet, wodurch ein Verstoss gegen die Prosodie entstehen würde. Meyer untergräbt durch seine Hypothese nicht nur die gewöhnliche Auffassung des Ge-

163) l. c. pg. 192. — 164) l. c. pg. 322. — 165) l. c. pg. 127 Anm. zu c. 62. — 166) Sitzungsberichte der Münchner Akademie philol. hist. Klasse 1889 Bd. 1 H. 2 pg. 248 ff. — 167) l. c. pg. 131. — 168) l. c. pg. 239. — 169) de Cat. carm. 62 Progr. d. Gymn. Melk 1887 pg. 10. — 170) Pleitner verwirft pg. 68 „abstulit“ entschieden und setzt dafür „sustulit“; Theodor Heyse betrachtet cod. D als Sonderling, der mit Vorsicht zu gebrauchen sei, während Pleitner ihn sehr hoch schätzt und immer wieder auf ihn zurückkommt.

dichtes, er stellt auch die bisherige Anschauung bezüglich der Hochzeitsgebräuche teilweise auf den Kopf.

Welchem Brauche sollte das Mahl im Hause des Bräutigams[171]) entsprechen? Bei den Griechen fand es unbestritten im Hause der Braut statt, und für die Römer hat Mommsen[172]) dasselbe überzeugend nachgewiesen. Wer sollte dann den Brautzug bilden, den Meyer während dieses Liedes ankommen lässt, wenn sowohl die Jünglinge als auch die Jungfrauen sich bereits im Hause des Bräutigams befinden? Welchen Sinn hätte ferner die im Refrän enthaltene Aufforderung an Hymenäus, zu erscheinen, wenn die Braut das Mutterhaus bereits verlassen hat und sich eben auf dem Wege zum neuen Heim befindet[173])?

Solche Erwägungen müssen einen jeden gegenüber der Meyer'schen Auffassung mindestens sehr vorsichtig stimmen.

Bevor ich selbst zum Gedichte Stellung nehme, möchte ich noch die Hauptansichten bezüglich der Abhängigkeitsfrage anführen: Zuerst hat Isaac Vossius[174]) eine Abhängigkeit von Sappho zu erkennen geglaubt. Später haben Köchly[175]), Teuffel[176]), Rossbach[177]), Ellis[178]), Hartung[179]) und andere eine reine Sapphische Uebersetzung, Haupt[180]), Leutsch[181]) u. a. eine freie Bearbeitung eines Sapphischen Originals vermutet, während Pleitner[182]) warm für die Selbständigkeit Catulls eintritt und Hermann[183]) überhaupt jeden Zusammenhang zwischen diesem und einem Sapphischen Gedichte zurückweist.

---

171) Ausonius schildert in seinem cento nuptialis zuerst die cena, dann die pompa nuptialis; die beiden Stellen: Cicero ad Quint. fratrem 2, 3, 7 und Plaut. Curcul. 5, 3, 50, welche darthun sollen, dass gegen Ende der Republik das Mahl im Hause des Bräutigams stattfand, sind nicht zwingend beweiskräftig. — 172) Marquard, Privatleben der Römer I, 7 pg. 51. — 173) Dass sich die Braut noch im Elternhause befindet, scheint mir insbesondere aus v. 65 hervorzugehen: „noli pugnare duobus." Denn sobald sie das Elternhaus verlassen, hat sie sich dem Willen der Eltern gefügt und es kann von einem Kampfe nicht mehr die Rede sein. — 174) Cat. comm. Is. Voss. Lond. 1684 pg. 189. — 175) Akadem. Red. und Vorträge I pg. 192. — 176) Röm. Literaturgeschichte V pg. 446. — 177) Griech. Metrik III pg. 27 ff. — 178) l. c. pg. 192. — 179) l. c. pg. 239. — 180) Qnaestiones Catull. pg. 46. — 181) Gött. gel. Anz. 1855 II pg. 1991. — 182) l. c. pg. 89. — 183) op. VI pg. 134.

Bei Bonin[184]) und Hartung[185]) sind die Fragmente zusammengestellt, welche Anklänge an unser Gedicht enthalten.

Wie schon einleitend bemerkt, ist dieser Wirrwarr der Meinungen hauptsächlich durch den fragmentarischen[186]) Charakter des Gedichtes hervorgerufen worden. Die Lücken zu ergänzen haben sich eine Reihe von Gelehrten bemüht. Bonin[187]) berichtet in seiner Abhandlung von nicht weniger als 11[188]) Lösungsversuchen der ursprünglichen Gestalt dieses c. 62. An diese Aufgabe machten sich Männer wie Näke, Lachmann, Haupt, Fröhlich, Pleitner, Leutsch, Gottfried Hermann, Rossbach, Richter, Franke, Ellis.

Ein allgemein befriedigendes Resultat konnte jedoch nicht gefunden werden. Es lohnt sich deshalb wohl der Mühe mit einer erneuten Untersuchung an das Gedicht heranzutreten.

Zu einem Ergebnis kann man wohl bloss auf dem Wege der Vergleichung kommen. Das Objekt dieser Vergleichung kann nur c. 61 sein.

Die Anrufung[189]) des Hymenäus, zu erscheinen, lässt analog c. 61 den Schluss ziehen, dass das Lied vor der deductio im Hause der Braut gesungen wurde; es nimmt ungefähr die Stelle 1—75 in c. 61 ein:

Man hat im Hause der Braut das Mahl eingenommen und ist nach Aufgang des Hesperus im Begriffe, sobald Hymen erschienen und die Braut überredet hat, im Deduktiozuge sich zum Hause des Bräutigams zu begeben.

Die Aufforderung an den Gott tritt nicht so klar hervor wie in c. 61; direkt ist sie bloss im Refrän enthalten, während in den einzelnen Strophen in anmutender Weise über Hesperus[190])

---

184) Untersuchungen über das 62. Gedicht des Katull Bromberg 1885 Progr. des Realgymn. pg. 4—9. — 185) l. c. pg. 239 ff. — 186) Dass nach v. 32 eine Lücke folgt, hat zuerst Avantius in seiner Ausgabe 1502 angedeutet: „ut mihi videtur, post hunc versum aliqui desunt"; später Achilles Statius und Scaliger. Is. Vossius glaubt, dass alles zurecht bestehe. — 187) l. c. pg. 9. — 188) Fürst l. c. fügt noch die Versuche Rieses, Peipers, Ziwsas hinzu; pg. 12—15 der Abhandlung Fürsts sind sämtliche Versuche schematisch dargestellt. — 189) v. 5, 10, 15 u. s.w. — 190) Das Urbild dieser Verse ist vielleicht enthalten in folgendem Fragmente des Callimachus:

„Αὐτὸν μὲν φιλέουσ', αἰτὸν δέ τε πεφρίκασι
Ἑσπέριον φιλέουσιν, ἀτὰρ στυγέουσιν ἰῶνον."

und den Wert der Jungfräulichkeit disputiert wird. Im Grunde genommen liegt jedoch dem Gedichte bis v. 60 auch der Gedanke unter, dass einerseits die Jünglinge als Vertreter des Bräutigams, andrerseits die Jungfrauen als Vertreterinnen der Braut, das Erscheinen des Hymenäus wünschen. Scheinbar sträuben[191]) sich letztere freilich dagegen. Aber auch in c. 61 rufen die Jungfrauen den Gott nicht aus freien Stücken an; es bedarf erst der Aufforderung der Jünglinge[192]). In c. 61 ist die psychologisch und vom Standpunkte der Erziehung beider Geschlechter so tief begründete bräutliche Furcht und Zurückhaltung bei Eingehung der Ehe nur leise angedeutet; in c. 62 erscheint sie in ihrer ganzen Macht und Stärke. Die Jungfrauenverse sind ein Meisterstück des Ausmalens weiblicher Gefühle und Empfindungen. Wann ist die Liebe des Weibes grösser als wenn es schmollt? Wodurch offenbart sich seine Begehrlichkeit besser als durch scheinbares Widerstreben? Wie so ganz weiblich ist die Anklage des Hesperus und Anrufung des Hymenäus in einem Atem?

Die Jünglinge sind auch erfahren in diesen Weiberkniffen; sie durchschauen die scheinbaren Anklägerinnen recht gut und drücken dies in den Worten aus:

„Quid tum si carpunt
tacita quem mente requirant[193])?“

Darüber, dass c. 62 (1–60) und c. 61 (1—75) dem Inhalte nach ziemlich deckend sind, kann demnach kein Zweifel bestehen. Dass sie in der Form abweichen, macht dem Verfasser alle Ehre

---

191) Mc Lennan l. c. berichtet von einer Hochzeitsszene des centralafrikanischen Stammes der Masai, dass die Hochzeitsteilnehmer sich ebenso wie hier die Jünglinge über das scheinbare Sträuben lustig machen und die Braut mit der spöttischen Bemerkung trösten, dass sie sich schon in ihre Lage finden werde. — 192) c. 61 v. 36—45. — 193) Ganz wie in diesem Gedichte schildert Mc Lennan eine Szene bei den Muselmannen Indiens, entnommen „Herclots' Customs of the Muselmanns of India pg. 126 London 1832: „Among the Muselmanns of India, in their weddings, when the bridegroom, attended by his friends in procession, arrives at the house of the bride, he finds the gate shut and guarded. He attempts, to get in by a ruse. „Who are you that dare obstruct the king's cavalcade?“ The answer is: „Why, at night, so many thieves rove about, it is very possible, you are some of them.“ A long ocular conversation follows etc.

und spricht beredt für dessen Geschicklichkeit, denselben Stoff in gleich anmutender Weise verschiedenfach zu bearbeiten.

Mit v. 60 folgt nun eine Aufforderung an die Braut, dem Willen des Gatten gefügig zu sein:

„(at) et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo."

Mag es nun „et" oder „at" heissen, so viel scheint mir wenigstens festzustehen, dass vom Gatten vorher die Rede gewesen sein muss, wenn mit „talis" auf ihn hingewiesen wird. Da aber in den vorausgehenden Versen des Gatten in keiner Weise Erwähnung geschieht, ist sicher zwischen 59 und 60 eine Lücke anzunehmen; diese muss noch grösser sein als die nach v. 32, welche Pleitner[194]) auf 11, Lachmann[195]) auf 60, Bonin[196]) auf 61 Verse taxiert.

Faktisch fehlt nach 59 auch der Interkalar, den erst Muret[197]) wieder hinzufügte. Ob diese meine auf Grund des Inhaltes entstandene Vermutung noch durch andere Aeusserlichkeiten als durch den Intercalarausfall sich erweisen lässt, konnte ich nicht untersuchen.

Ueber den Inhalt und den etwaigen Umfang der ausgefallenen Verse können wir erst berechtigte Vermutungen aufstellen, wenn wir uns über die Verse 60—66 klar sind. Ohne Zweifel sind dieselben dem Hymenäus in den Mund zu legen: es sind die letzten Worte einer längeren an die Braut gerichteten Ansprache, worin er diese zur Erfüllung der ehelichen Pflichten ermahnt. Mit c. 61 verglichen haben wir die letzten Verse des Liedes (76—120). An Stelle der Lücke muss demnach der übrige Teil des Hymenäusliedes und wahrscheinlich noch einige Wechselstrophen gestanden haben. Das Hymenäuslied beträgt in (c. 61) 45 Verse; hier haben wir 7, so dass ungefähr 40 fehlen würden; rechnen wir noch zwei Wechselstrophen zu je 10 Versen hinzu, so bekommen wir 60 Zeilen, was dem Ausfalle eines Blattes gleichkäme. Dies angenommen und ungefähre Grössengleichheit beider Gedichte vorausgesetzt, würde nach v. 32 die von Pleitner angenommene Lücke am meisten Berechtigung haben.

Bezeichnend für den Tenor des Gedichtes sind die letzten Worte des Hymenäus. Während in dem vorausgehenden Ge-

194) l. c. pg. 70. — 195) ed. Cat. — 196) l. c. pg. 11. — 197) Cat. c. comm. A. Mureti Ven. 1554.

dichte hauptsächlich die Ausmalung der ehelichen Freuden bestimmend auf den Entschluss der Braut einwirkte, liefert hier der Gott mit beinahe juristischer Nüchternheit den Beweis, dass die Jungfrau nicht allein über sich verfügen könne. Dieses stete Vordrängen des gleichen Gedankens scheint eine besondere Bewandtnis zu haben. Vielleicht dichtete Catull das Lied anlässlich der Hochzeit einer recht spröden Freundin.

Doch fahren wir nach dieser Excursion im Aufbau des Gedichtes fort.

Nach v. 66 folgt noch einmal der Intercalar. Wie ich das Gedicht auffasse, ist er natürlich ganz sinnlos. Aber auch Interpreten mit anderer Anschauung wie Pleitner weisen ihn ab. (Siehe auch Ellis pag. 260 ff.). Nunmehr drängt sich die Frage auf, ob das Gedicht mit v. 66 zu Ende sei.

Fassen wir die Situation ins Auge, so wäre wohl nach diesem Verse der Entschluss der Braut zur Reife gebracht. Es würde nunmehr das Deduktiolied folgen. Dass ein solches ursprünglich mit diesem Gedichte verbunden war, scheint mir aus den Worten der Jünglinge hervorzugehen: „iam dicetur hymenaeus;“ denn unter hymenaeus versteht man ja nichts anderes als das Lied während der Deduktio. Ob analog c. 61 auch noch die Liederpartieen nach der deductio insbesondere ein „ἐπιθαλάμιος“ [198]) folgte, lässt sich nur vermuten. Anhaltspunkte bietet das Gedicht selbst gar keine.

C. 62 ist demnach — die vermuteten Partieen hinzugerechnet — ein sehr verstümmeltes, vollständiges Hochzeitslied ganz im Genre von c. 61. Eine Ansicht liesse sich noch verfechten, dass das Gedicht überhaupt nie ganz vollendet wurde, sondern gleich als Fragment den Weg in die Oeffentlichkeit fand.

Mag nun Verstümmelung oder ursprünglicher fragmentarischer Charakter gegeben sein, das scheint mir gewiss, dass der Inhalt des Gedichtes zur Annahme zwingt, den Schauplatz in das Haus der Braut zu verlegen und die Zeit der Handlung vor die deductio zu setzen. Diejenigen, welche eine Zusammengehörigkeit

198) Pleitner l. c. pg. 81, 82 hält die Verse 59—65 für einen ἐπιθαλάμιος (von „et tu ne pugna“ an), der jedoch nicht vollständig ist. Die am Schlusse nach seiner Ansicht vorhandene Lücke schätzt Pleitner pg. 86 auf 11 Verse. Im ganzen bringt Pleitner für das intakte Gedicht 90 Verse zusammen.

mit c. 61 annehmen, sind gewiss auf falscher Fährte, da ja in diesem Falle einzelne Gesangspartien doppelt vertreten wären.

Bezüglich der Autorschaft[199]) dürften diejenigen das Richtige treffen, welche eine treue Nachahmung, wenn nicht Uebersetzung eines sapphischen Originals annehmen. Zu diesem Glauben bewegt mich nicht so sehr die von Hertzberg, Hartung, Bonin u. a. beleuchtete Aehnlichkeit mit sapphischen Fragmenten als vielmehr die ganze eigentümliche Färbung des Gedichtes. Die Gedanken der Verse 1—60 können nur der Seele einer Sappho entsprossen sein, so sehr es mir fern liegt, der Dichtergabe Catulls am Zeug zu flicken. Von diesem Glauben kann mich auch das echt italische Bild von dem mit der Ulme vermählten Weinstocke nicht abbringen. Möglich, dass Catull diesen Vergleich an Stelle eines den Römern weniger verständlichen sapphischen substituiert hat, wie er vielleicht auch die Verse 60—66 für seinen Zweck eigens hinzudichtete.

c. 64.

Noch ein 3. Gedicht Catulls muss an dieser Stelle kurz behandelt werden (c. 64). Mit Riese[200]), Teuffel[201]) und den meisten anderen betrachte ich es als ein Epyllion nach alexandrinischer Art. Ganz ausführlich handelt über dasselbe Ellis[202]) und namentlich über seine Herkunft Alex. Riese[203]). Fest steht von vorne herein, dass c. 64 kein ὑμέναιος oder ἐπιθαλάμιος ist, da es abgesehen vom Parcenchore[204]) rein epische Form hat. Dieser Parcenchor allerdings kann mit dem gleichen Rechte wie etwa die im nächsten Kapitel zu behandelnden Musengesänge[205]) bei Martianus Capella als Hochzeitslied bezeichnet werden. Mit c. 61 verglichen würde dieser Chor den Versen 76—120, welche Hymenäus singt, an die Seite gestellt werden können.

---

199) Vgl. Fürst l. c. pg. 29. — 200) Katullausgabe pg. 153. — 201) Gesch. der röm. Lit. V. Aufl. pg. 446. — 202) A commentary on Cat. pg. 224 ff. — 203) Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge Bd. 21. pg. 498—509; Vgl. auch Wilh. Hertzberg in der Uebersetzung 1862 pg. 130 ff. — 204) v. 323—380. — 205) ed. Kopp pg. 159—182; ed. Eyssenhardt pg. 32—37.

V.

Uber die nachkatullischen Hochzeitslieder, welche nach Inhalt und Aufbau mit Cat. c. 61 verwandt sind.

Wernsdorf[206]) hat über den Unterschied unter den auf uns gekommenen römischen Hochzeitsliedern ausführlich gehandelt. Da er jedoch die beiden Begriffe ὑμέναιος und ἐπιθαλάμιος nicht scharf trennt, so sind seine Ausführungen anfechtbar.

Im Anschlusse an die erwähnte Erklärung des Scholiasten hält Wernsdorf für epithalamia:

1) Claudiani[207]) in nuptias Honorii et Mariae fescennina.

2) Das Chorlied aus Senecas Medea[208]).

3) Das Hymenäuslied in Martiani Capellas „nuptiae Philologiae et Mercurii“[209]).

Ihnen fügt er noch die beiden Catullischen Gedichte c. 61 und 62 hinzu.

An diesen Ausführungen Wernsdorfs ist mir vor allem unerklärlich, wie er dazu kam, Mart. Capellas und Senecas Lied als „epithalamia im Sinne des Scholiasten“ zu bezeichnen; denn aus dem Inhalte beider Gedichte und ihrer Umgebung geht evident hervor, dass sie vor der Deduktio, also auch vor Betreten des Thalamos anzusetzen sind. Zudem haben wir bei Martianus Capella kein Chorlied, sondern einen Einzelgesang. Noch weniger stimmt eine derartige Bezeichnung für die Fescennina Claudians, den letzten Teil derselben vielleicht ausgenommen.

Obgleich aber Wernsdorf von einer falschen Voraussetzung ausgeht, hat er doch die verwandten Gedichte im ganzen in richtiger Weise zusammengestellt.

Mit c. 61 und 62 gehören zweifellos der Chor in Senecas Medea und das Hymenäuslied bei Martial l. IX. zusammen. Zu ihnen sind noch hinzuzufügen:

1) das die Abhandlung M. Capellas einleitende Lied[210]),

---

206) poët. lat. min. IV^b pg. 462 ff. — 207) Claud. ed. König 1808 pg. 305 ff. — 208) ed. Leo, Berl. 1879. — 209) ed. Eyssenhardt 1866 pg. 336. — 210) ed. Eyssenhardt pg. 1.

2) die Musengesänge bei Martianus Capella [211]),

3) Gallieni imperatoris alloc. ad sponsos [212]),

4) Aviti allocutio sponsalis [213]),

5) incerti epithalamium [214]).

Allenfalls liesse sich auch noch der letzte [215]) Teil von Claudians Fescennina hier einreihen.

Eine Parallelstellung dieser Gedichte mit c. 61 dürfte geeignet sein, sie näher zu beleuchten und ihr Wesen aufzuhellen.

Die Verse, mit welchen Mart. Capella seine Abhandlung einleitet, decken sich ihrem Inhalte nach mit c. 61 (1—76), nur dass hier der Dichter selbst spricht und nicht wie bei Catull ein Chor. Diese einleitenden Verse beschäftigen sich ganz wie in c. 61 mit Hymenäus und schliessen mit dem Wunsche, dass der Gott erscheinen möge, um durch Absingung eines Liedes der Ehe die Weihe zu verleihen. Die Schlussverse lauten:

„Connubium divum componens Calliopea
Carminis auspicio te probat annuere."

Bei Catull zieht sich die Aufforderung durch die ganzen 76 ersten Verse hindurch. Mit vorstehenden Versen sind wohl am nächsten folgende Catullischen zu vergleichen:

„Excitusque hilari die
nuptialia concinnens
Voce carmina tinnula" [216])
etc.

Ferner sind ihrem Inhalt und ihrer dramatischen Form nach mit c. 61 die Musenlieder bei Mart. Cap. (32—37) verwandt. Es sind 9 Einzelgesänge mit dem stets wiederkehrenden, von allen Musen gesungenen Refrän:

„Scande caeli templa virgo digna tanto foedere,
te socer subire celsa poscit astra Juppiter."

Dieser Refrän entspricht dem Cat. „prodeas nova nupta" [217]).

Wie Hymenäus bei Catull suchen hier die Musen im Herzen der Braut durch Ausmalung der sie erwartenden Vorteile, durch Verdrängung ihrer Zaghaftigkeit, durch Stärkung des Vertrauens

---

211) ed. Eyssenhardt pg. 32—37. — 212) Wernsdorf l. c. pg. 499; Bährens, poët. lat. min. — 213) ebendort pg. 501. — 214) ebendort pg. 502. — 215) l. c. pg. 318. — 216) c. 61 v. 11 ff. — 217) c. 61 v. 95, 100, 105 etc.

auf sich selbst und ihren eigenen Wert u. s. w. den Entschluss zu reifen, vor die Versammlung der Himmlischen hinzutreten, um nach erfolgter Apotheose die Ehe mit ihrem heimlich geliebten Merkur einzugehen. Die Worte der Musen fallen auf gleich fruchtbaren Boden wie die des Hymenäus bei Catull. Die Braut leistet Folge und wird in pompösem Festzuge in einer Sänfte zum Sitze der Himmlischen geleitet.

Nach erfolgter Apotheose waltet Hymenäus seines Amtes, indem er, von Venus aufgefordert, das Lied l. IX. pag. 336 ed. Eyssenhardt singt.

Dieses Lied deckt sich nicht nur inhaltlich und der Form nach mit c. 61 (76—120), sondern wird auch der gleichen Person wie dort in den Mund gelegt. Der Inhalt ist eine Aufforderung an die junge Braut, nicht länger vor dem Ehebündnisse Furcht zu hegen, sondern sich zu ihrem Gatten zu begeben.

Catull sagt [218]):

„Flere desine. non tibi, Aurunculeia periculum est,
ne qua femina pulchrior
clarum ab oceano diem
viderit venientem".

Mart. Cap. [219]):

„Ne thalamos metuas: eris hoc quod Juno Tonanti est".

Catull [220]):

„Quae tuo veniunt ero
quanta gaudia, quae vaga
nocte, quae medio die
gaudeat."

Mart. Cap. [221]):

„Si placuit docti sollertia sacra mariti,
magis placebunt oscula".

Das Verhältnis, in welchem das Lied zu den Hochzeitscärimonien steht, wird auch bestätigt durch die nachfolgenden Prosaworte: „His Hymenaeus diutius velut fescennina quadam licentia personante geminanteque crebrius placuisse ratus maxima circumstantium multitudo Tritonidem Dionemque comitata digreditur etc."

218) c. 61 v. 86 ff. — 219) v. 9 ff. — 220) v. 116 ff. — 221) v. 11 ff.

Bei Mart. Capella finden sich demnach 2 Partieen, welche dem Cat. c. 61 (76—120) entsprechen. Beide sind von Notwendigkeit. Eine doppelte Scheu der Braut ist bei dieser aussergewöhnlichen Ehe zu überwinden, die menschliche Furcht vor der Erhabenheit des Göttlichen und das Bewusstsein der eigenen Inferiorität einerseits, andrerseits die in allen Hochzeitsliedern hervortretende bräutliche Angst. Der erste Teil der hier zu lösenden Aufgabe fällt den Musen zu. Sie suchen deshalb in ihren Gesängen, wie insbesondere aus dem Refrän hervorgeht, die Würde der Braut nachzuweisen. Den zweiten Teil hat Hymenäus übernommen. Er sucht sein Ziel hauptsächlich durch Ausmalung der ehelichen Freuden zu erreichen.

Der Chorgesang in Senecas Medea liegt, wie aus dem Inhalte erhellt, der deductio voraus. Im ersten Teile werden mehrere auf die Ehe bezüglichen Götter angerufen. Dann ergeht von Seite des Chores die Aufforderung, es möge dem Juppiter, der Diana und der Venus ein Opfer dargebracht werden; insbesondere aber wird Hymenäus gebeten, rosenbekränzt zu erscheinen. Von Vers 75 an folgt das Lob von Braut und Bräutigam ebenfalls aus dem Munde des Chores, während bei Catull das Lob der Brautleute im Hymenäusliede enthalten ist. Nach einer Aufforderung an den Bräutigam, von der Braut Besitz zu nehmen, wird sodann an die Jünglinge die Mahnung gerichtet, den Fescenninengesang anzustimmen, unter dessen Klängen sich der Hochzeitszug, der ja nicht wirklich folgt, in Bewegung setzen würde.

Der Form nach hat dieses Lied mit Cat. 61 wenig gemeinsam. Ziemlich genau wie dort ist nur die Aufforderung zum Fescenninengesange. Doch erfüllt es den gleichen Zweck wie bei Catull 61 die Verse 1—120.

Die 3 Fragmente entsprechen im Catullischen Gedichte dem Schlussliede (ἐπιθαλάμιος) oder wenigstens einem Teile desselben. Das interessanteste unter ihnen ist „Gallieni imperatoris allocutio ad sponsos.“ Nach einer Mitteilung des Tr. Pollio[222])

222) vit. Gall. c. XI: „Fuit Gallienus . . . poëmate atque omnibus artibus clarus. Huius est illud epithalamium, quod inter centum poëtas praecipuum fuit. Nam cum fratrum suorum filios coniugaret et omnes

soll nämlich der Kaiser anlässlich der Hochzeit der Söhne seiner Brüder, nachdem alle lateinischen und griechischen Dichter (100 an der Zahl) ihre Epithalamien gesprochen hatten, mit seinem Gedichte den Sieg über alle davongetragen haben. Wernsdorf[223]) lässt unentschieden, ob die wenigen auf uns gekommenen Verse das ganze Gedicht oder nur einen Teil desselben ausmachten, während Friedländer[224]) der ersteren Ansicht zuzuneigen scheint, wenn er schreibt, dass der Kaiser mit wenigen Worten den Preis gewann. Dem Wortlaute der Überlieferung nach muss man Friedländer beistimmen: Der Kaiser richtet an die eben in den Thalamos tretenden Bräutigame die Mahnung, sich aus ganzem Herzen zu lieben, wie die Tauben zu girren, gleich dem Epheu sich zu umschlingen und Küsse zu wechseln, alles bei brennenden Kerzen, die zu schweigen verstünden.

„Aviti alloc. sponsalis" ist bloss an die Braut gerichtet und könnte ebensogut dem Hymenäus in den Mund gelegt werden.

„Incerti epithalamium" ist wie das Ged. des Gallienus ein unverkennbarer *ἐπιθαλάμιος* und deckt sich mit diesem fast vollständig.

Endlich kann als *ἐπιθαλάμιος* auch noch der letzte Teil der Fescennina des Claudian bezeichnet werden.

VI.

Schlussbemerkung.

Die behandelten Gedichte erwiesen sich sämtlich als solche, welche den cärimoniellen Charakter der „Hochzeitspoesie in wirklicher Verwendung" mehr oder minder deutlich wiederspiegeln:

c. 61 ist dem ganzen Verlaufe der Ehecärimonie angepasst, inclusive der Abschiedsszene vor dem Thalamos; ebenso das in

---

poëtae graeci latinique epithalamia dixissent idque per dies plurimos .... saepius ita dixisse fertur:

„Ite, ait, o pueri, pariter sudate medullis etc."

223) pg. 464. — 224) l. c. Bd. III. pg. 448.

verstümmelter Form erhaltene c. 62. Die Gedichte Mart. Capellas schliessen sich an die Cärimonie bis zur deductio an; denselben Umfang hat das Brautlied in Senecas Medea. Die Fragmente tragen den Stempel von wirklichen Epithalamien. Catull c. 64 (323—380) bezieht sich auf den Teil der Cärimonie, der unmittelbar vor dem Abgange des Brautzuges vor dem Brauthause sich abspielt. Die Frage nach einer wirklichen Verwendung bedurfte nur bei Cat. c. 61—62 einer Erörterung und ergab auch hier ein mehr negatives Resultat. Griechischer Einfluss ist bei sämtlichen Gedichten zu konstatieren, bei c. 62 dürfte sogar die Annahme ziemlich berechtigt sein, dass nahezu eine Übersetzung aus Sappho vorliegt. Wirklichen dichterischen Wert haben bloss die Cat. Gedichte, wenn auch die Musenchöre M. Cap. sich zu einer gewissen Höhe aufschwingen und nicht ohne Empfindung sind.

Die übrigen noch erhaltenen Hochzeitslieder haben sämtlich epischen Charakter. Doch sind die einzelnen Teile, in welche Cat. c. 61 zerfiel, bei den meisten und zwar den besten noch ganz deutlich. bei den andern wenigstens in dunklen Umrissen erkennbar. Einzelne von ihnen haben poëtischen, alle aber kulturgeschichtlichen Wert. Sämtlichen ist der Stempel der Zeit ihrer Entstehung deutlich aufgedrückt. Es sind fast lauter Panegyrici im eigentlichsten Sinne des Wortes: Das Lob der Brautleute ist in ihnen Selbstzweck, nicht Mittel zum Zweck, wie bei Catull. Im grossen ganzen gleichen diese Gedichte einander wie ein Ei dem andern. Sie ausführlich zu behandeln, muss ich für eine spätere Gelegenheit aufsparen, da sie sich nicht in den Rahmen dieser Arbeit zwängen lassen. Einstweilen will ich bloss die in Betracht kommenden Gedichte aufzählen. Es sind:

1) Statii epith. silv. I, 2. ed. Bährens 1876.
2) Claud. epith. Hon. et Mar. ed. König pg. 284.
3) Claud. epith. Pall. et Cel. Jeep c. 31 Bd. II. pg. 70 ff.
4) Paul. Nol. epith. Jul. et Jae ed. Hartl.
   corp. script. eccl. lat. vol. 30 pars II. 1894.
5) Apoll. Sid. epith. XI
6) Apoll. Sid. epith. XV } ed. Baret 1879.
7) Drac. epith. VI
8) Drac. epith. VII } ed. Friedr. de Duhn. Lpz. 1873.

9) Ennod. epith. rec. Hartl Vindob. 1872.
10) Luxorii epith. Bährens poët. lat. min. IV. pg. 237.
11) Venant. Fortunat. epith. ed. Leo mon. Germ. pg. 124.
12) Laur. et Mar. epith. Bährens poët. lat. min. III. pg. 293.
13) Patricii epith. Auspicii et Aellae Bährens poët. lat. min.

Druck von E. Th. Jacob in Erlangen.

Gaylord Bros.
Makers
Syracuse, N. Y.
PAT. JAN. 21, 1908

3 2044 021 063 42